



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Rocio Rivas (con la colaboración de Jose A. Vallejo y Candela Olarte)
“Si respira, se cae todo” performance, Madrid, 2010.

Título:

“Sobre lo real....”

Autor/a: Rocio Rivas Gaviño

Tutor/a: Víctor Zarza y Selina Blasco Castiñeyra .

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Nuevos Lenguajes pictóricos, Departamento de pintura.

Convocatoria: Septiembre.
Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

“Sobre lo real....”

Autor/a: Rocio Rivas Gaviño

Tutor/a: Víctor Zarza y Selina Blasco Castiñeyra .

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Nuevos Lenguajes pictóricos, Departamento de pintura.

Convocatoria: Septiembre.
Año: 2011

1.-INTRODUCCIÓN (PÁGS. 1 A 13).

2.-SOBRE QUÉ : TEMAS (PÁG. 14).

2.1.-EL PAISAJE Y EL CUERPO, LO MICRO Y LO MACRO (PÁGS. 16 A 22).

2.2 EI CUERPO: LA PIEL COMO LÍMITE EXTERIOR E INTERIOR (PÁGS. 23 A 28).

2.3 FORMAS NATURALES: CRECIMIENTO VS CONSTRUCCIÓN, REDES Y PATRONES

2.3.1.CRECIMIENTO VERSUS CONSTRUCCIÓN (PÁGS. 27 A 28).

2.3.2.REDES Y PATRONES (PÁGS. 29 A 35).

2.4.FORMAS DE EXPANSIÓN: LO INFORME, EXPLOSIONES, TURBULENCIAS Y OTROS FENÓMENOS (PÁGS. 36 A 41).

2.5.CAOS Y ORDEN (PÁGS. 45 A 47).

2.6. AZAR: GARABATO Y ESCRITURA AUTOMÁTICA (PÁGS. 45 A 47).

2.7.SOBRE UNA GEOMETRÍA Y ESTÉTICA FRACTAL: LO INFINITO EN ESPACIOS FINITOS , EL TODO Y LAS PARTES (PÁGS. 48 A 52).

2.8. SOBRE LO INFINITO, LO INMENSO, LO INVISIBLE Y EL VACÍO (PÁGS. 52 A 56).

2.9. SIMBOLOGÍA: SOBRE ALQUIMIA Y GEOMETRÍA.

2.9.1 SOBRE ALQUIMIA (PÁGS. 57 A 60).

2.9.2 SOBRE GEOMETRÍA (PÁGS. 61 A 64).

2.10.UNIÓN DE CONTRARIOS (PÁGS. 65 A 67).

2.11.LO SAGRADO: EL RITO, LA MAGIA, EL CHAMÁN Y LA PERFORMANCE.

2.11.1 LA MAGIA (PÁGS. 68 A 69).

2.11.2 EL RITO Y EL CHAMÁN (PÁGS. 69 A 70).

2.12.3. LA PERFORMANCE (PÁGS. 71 A 73).

2.13.MEDITACIÓN Y REPETICIÓN, ENAGENACION E INCONSCIENTE (PÁGS. 73 A 78).

3.SOBRE CÓMO.

3.1. APROPIACIÓN DEL ESPACIO (PÁG. 79).

3.2. SOPORTE/TRANSOPORTE Y TRANSDISCIPLINAREIDAD (PÁGS. 79 A 85).

3.3. TIEMPO / PROCESO DE CREACIÓN (PÁGS. 85 A 86).

3.4. AZAR/ REPETICIÓN/ MEDITACIÓN/ RITO/ PERFORMANCE(PÁGS. 87 A 88).

3.5. HORROR VACUI / PINTURA DE ACCIÓN (PÁGS. 89 A 90).

3.6. WORK IN PROGRESS (PÁG. 91).

4. CONCLUSIÓN : OBRA EN EXPOSICIÓN (PÁGS. 92 A 97).

5.REFERENCIAS.

5.1. LIBROS (PÁGS. 98 A 101).

5.2.VIDEOS (PÁG. 101).

5.3.WEBS (PÁGS.104-102).

RESUMEN

El presente trabajo, resume lo que han sido mis preocupaciones artísticas y personales desde hace varios años.

Preocupaciones, que giran en torno a la relación entre el ser humano y el mundo. Entre la individualidad de nuestro ser y la pluralidad de entornos que encontramos a lo largo de nuestra vida.

En mi idea de **realidad**, los elementos que la componen forman una **unidad**. La obra se mueve entre las **analogías** que encuentro entre conceptos como interior/exterior, cuerpo/paisaje, micro /macro, finito/infinito, caos /orden....etc. Trato de encontrar, el momento en el que dejan de ser **dicotomías** y se nos presentan como dos manifestaciones de un mismo fenómeno.

Formalmente, me inspiro en iconografías del interior del cuerpo humano, en estructuras celulares e imágenes microscópicas. Descontextualizo estas imágenes, dejando que ellas pasen a través de mí para ponerlas en relación con el mundo exterior, con un entorno que no es el suyo propio.

En el trabajo, hago un recorrido desde que comencé a interesarme por estos conceptos y su desarrollo en diferentes disciplinas. Disciplinas que actualmente se centran en el dibujo y la instalación, abriéndose camino hacia la performance.

Trato los diferentes temas en los que me inspiro, mis preocupaciones teóricas. Y las relaciono con la obra de otros artistas que en algún momento han coincidido conmigo en estas inquietudes.

Finalmente, explico cuál es mi forma física y mental de desarrollar la obra. Mi **proceso** de trabajo, mis preocupaciones estéticas a la hora de llevarla a cabo y el momento en que se encuentra, a día de hoy.

SUMMARY

This actual work, summarizes my personal and artistic concerns in the last few years. My concerns revolve around the relationship between the human being and the world. Between individuality of being and the plurality or environments we find in life.

Within my perspective of **reality** the composing elements make a **unit**. The work moves through the **analogies** I find between concepts such as inside/outside, body/landscape, micro/macro, final/infinite, chaos/order...etc. I try to find, the precise moment in which they cease to be **dichotomies** and present themselves as two manifestations of one phenomenon.

Furthermore, I draw inspiration from iconographies within the human body, in cellular structures and microscopic images. I decontextualise these images, letting them pass through me.

In my work I make a journey since I started developing interest about these concepts and their development throughout different disciplines. These disciplines actually focus in the drawing and the building of the art work and how they find their way toward the performance.

I deal with different subjects that have inspired me and my theoretical concerns. I relate them to other artists' art work which at some point have coincided with me on these issues.

Finally, I explain which is my physical and mental way to develop the art work, my work **process**, my aesthetical concerns when bringing it together and now.

"Todo está en todo" Anaxágoras.

1.-INTRODUCCIÓN.

Para comenzar haré una breve introducción explicando mi línea de investigación y las cuestiones que abordo en mi obra.

En ella trazaré un recorrido desde que comencé a preocuparme por estos conceptos, hasta llegar a mi obra actual.

El trabajo aquí presentado es tan sólo la punta de un iceberg, el resultado visible de un proceso de investigación y creación personal en el que llevo inmersa varios años .

Sin introducirme mucho en circunstancias personales, todo comenzó un día a los pies de una gigantesca montaña, momento en el que decidí por necesidad propia comenzar a pintar el interior de mi propio cuerpo físico, así comencé a interesarme por la estructuras celulares y por la división de las células en el momento en el cual se produce la fecundación de un nuevo ser.

A partir de aquí, empecé a encontrar relaciones entre mi interior y sus diminutas partes y el inmenso entorno en el que me encontraba. De alguna forma, no era más que un intento de intentar comprender y explicar mi realidad.

Esta ha sido una de las preocupaciones que ha acompañado mi trabajo durante todo este tiempo la relación entre el ser humano y el mundo, entre la individualidad de nuestro propio ser y la pluralidad de entornos que encontramos a lo largo de nuestra vida.

Pienso que todo lo que nos rodea esta formado por una misma energía, que todo pertenece al mismo “campo de energía universal” y que en realidad todas las partes, todos los átomos que forman lo que conocemos como “real” son tan sólo una unidad.

Poco a poco fui teniendo contacto, aunque por supuesto siempre a nivel divulgativo, con teorías tanto de la física moderna, como de algunas filosofías orientales.

Ambos saberes, que en principio pueden parecernos yuxtapuestos nos hablan de la conciencia de unidad y de la interrelación de todas las cosas. Todas las cosas son consideradas partes interdependientes e inseparables de este conjunto, que compone la realidad. No pueden entenderse como unidades aisladas, sino como partes integrantes del todo.

Partiendo de estos primeros conceptos, comencé a buscar similitudes y analogías ente interior/exterior, cuerpo/paisaje, microcosmos /macrocosmos.

Trato de encontrar el momento en que estos opuestos se unen, se tocan y se cofunden, el lugar en el que no distinguimos el límite entre lo uno y lo otro.

Formalmente desarrollo mi obra a partir de imágenes, casi nunca literales, pero si inspiradas en estructuras celulares e imágenes microscópicas, visiones que nos hablan de un mundo interior.

A través del dibujo, la instalación etc., lo que hago es aumentar estas imágenes, descontextualizarlas y ponerlas en relación con un mundo exterior, con un entorno que no es el suyo propio. Entonces las imágenes nos cuentan algo totalmente diferente a lo que realmente son, ponen en evidencia que en realidad los opuestos no son más que los puntos extremos de una misma cosa.

El soporte de mis primeras obras era la pintura, el dibujo o el grabado, todo estaba representado por tanto en dos dimensiones, y la composición era siempre la misma, un cuadrado (casi siempre negro) y un círculo en el centro, a modo de la visión que podemos obtener cuando miramos a través de un microscopio.

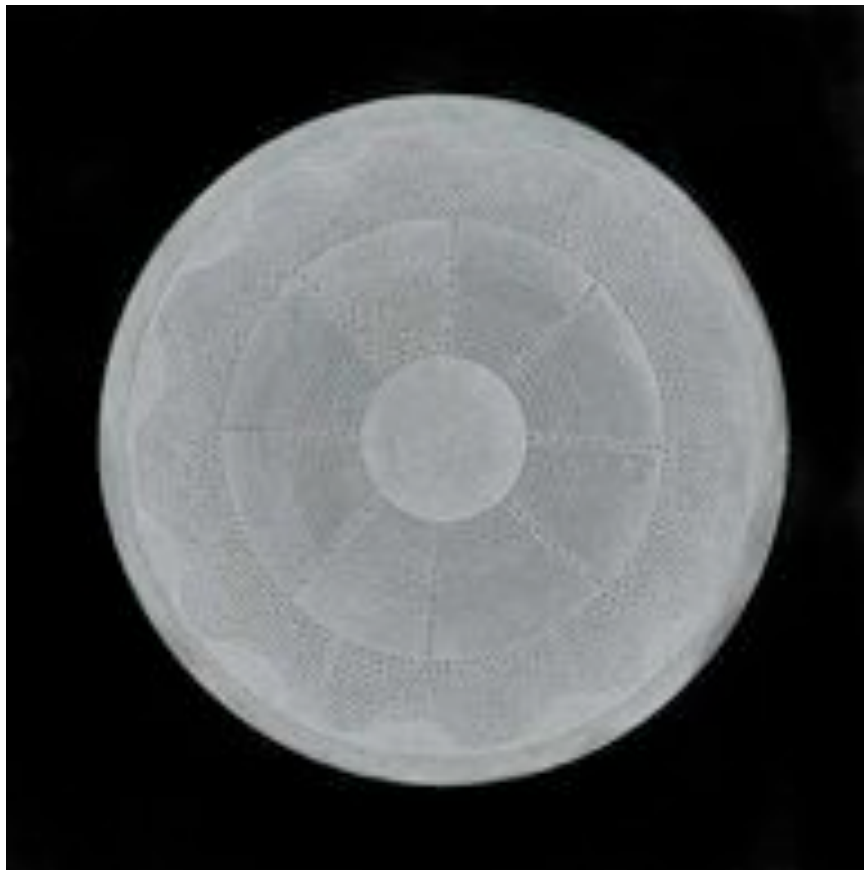


Fig. 1 "Fungus" técnica mixta sobre lienzo , 100 x 100 cm., 2008.

Más tarde y debido a la tendencia a apreciar estas estructuras en los detalles de todas las cosas que iba observando, di un paso más allá de la pintura.

Sentí la necesidad de interactuar más directamente con ellas y comencé a criar hongos y a fotografiarlos de manera que estos diminutos seres vivos pareciesen algo mucho más grande, extraños paisajes que bien podrían ser un paisaje aéreo o incluso planetario. Los hongos, en su crecimiento, iban repitiendo esas estructuras que tanto tiempo llevaba observando.

Sin embargo, todavía no di el paso a la tercera dimensión, aunque mi obra partía de un objeto o ser vivo tridimensional, mi manera de trabajar con ellos era fotografiarlos para intervenir mediante dibujo digital la fotografías o el grabado a partir de la imágenes obtenidas en las fotos.

Aún así, en la composición final de la obra, seguía manteniendo estructura del cuadrado y el círculo como metáfora de la visión microscópica.

Estuve unos dos años trabajando con los cultivos de hongos y es la parte de mi obra que menos he mostrado y que menos decisiva como obra-objeto considero .

Quizás porque tenía menos conocimiento de la técnica fotográfica que de la pintura, o quizás por que aunque algunas de mis ideas se inspiraban en la ciencia, no me interesaba trabajar con técnicas que se acercasen tanto a ella.

Pero para mi este fue un paso muy importante, pues rompería con algunas formas de trabajar y conceptos anteriores, y finalmente desembocaría en la escultura y la instalación, llegando a la tercera dimensión de la obra .

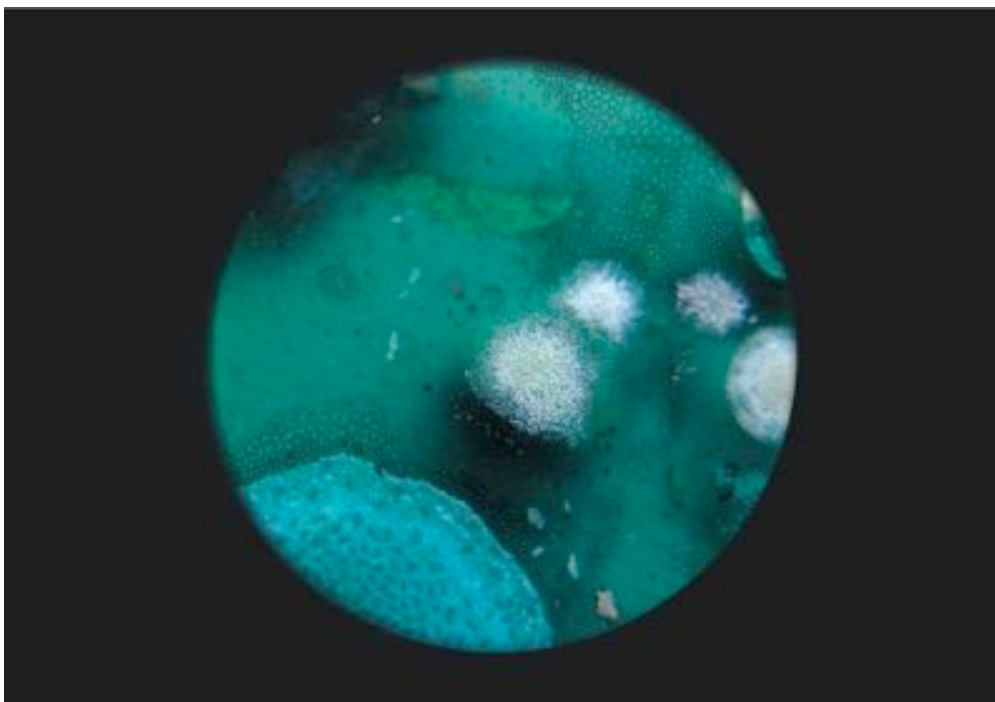


Fig. 2 "Sobre Histología III" Fotografía y dibujo digital sobre papel RC, 35 x 50 cm., 2009

Fué entonces cuando comencé a trabajar con las mismas estructuras pero a través de la escultura. De alguna forma, pasé todo aquel trabajo que realizaba en pintura y grabado a la tercera dimensión.

Lo que en principio más me interesaba de trabajar con elementos en tres dimensiones, era la posibilidad de establecer una relación más directa entre la obra y el entorno en el que era colocaba, podía contar mejor esa relación interior/exterior que tanto me había preocupado.

En estas instalaciones, se perdía el concepto de cuadrado/círculo, que me recordaba tanto a una visión microscópica, pero la composición de la obra seguía siendo circular.

El trabajar con las instalaciones, abrió muchos nuevos campos en mi trabajo:

Por un lado, el material y la carga simbólica que este contenía, algo en lo que me encontraba mucho más limitada en la pintura .

Y por otra parte, el concepto de la obra ahora iba mucho más allá de lo que era la obra en si misma como objeto, y el espacio que la rodeaba pasaba a formar parte de ella.



Fig.3 "Vacío cuántico I" arcilla refractaria, 170 cm de diámetro, 2009.



Fig.4 "Vacío cuántico III" Cera de abeja, 170 cm. de diámetro, 2009.

Pero lo más importante para mi, y lo que desembocó en un nuevo cambio formal en mi trabajo, fue la idea de proceso. Debido a mi forma de trabajar siempre con minúsculos elementos que van construyendo un todo, esta idea de proceso estaba ya muy presente en la pintura, pero en la instalación se magnificaba muchísimo.

Poco a poco, el trabajar con estas estructuras hizo que cambiase mi concepto de finalización de la obra. Comencé a entender mis instalaciones como algo que aunque tuviese una forma final de círculo, podía extenderse infinitamente y no tener un final concreto.

A partir de esto, sentí la necesidad de abrir la estructura de la obra, y lo que hasta entonces habían sido formas muy geométricas y hasta casi simétricas, comenzaron a convertirse en algo más irregular.

Este paso comenzó primero en mi obra en tres dimensiones, y me daba la posibilidad de no tener una obra definitiva. Las pequeñas piezas se iban colocando casi improvisadamente, por lo que el resultado de la obra era diferente cada vez que esta era “montada”, algo que para mi se acercaba mucho a la performance .



Fig.5 "Sobre el no perder nada", parafina, 150 x 40 cm aprox., 2010 .



Fig.6 "Sobre el no perder nada", parafina, 150 x 40 cm aprox., 2010 (Detalle del montaje)

Desde esta versatilidad en el montaje de la obra, surgió para mí otra posibilidad, la no necesidad de montaje de esas obras por mí misma. Por la concepción tan abierta que las obras tenían en cuanto a estructura, composición y finalización podía contemplar la posibilidad de que las obras fuesen montadas por otras personas.



Fig.7 “Crecimientos” arcilla refractaria, forma y medidas variables, 2010 .

Mis prácticas con las instalaciones, se reflejaron en mi obra gráfica y mis círculos dibujados, se convirtieron también en formas más irregulares.

Esta forma mucho más intuitiva de trabajar y más orgánica, tuvo su repercusión en el soporte. Pasé de trabajar sobre lienzo, a hacerlo sobre papel, y en tamaños más pequeños generalmente.



Fig.8 “Sin título” rotulador sobre papel, 38 x 18 cm., 2010

Una vez ocurrió todo esto, podemos decir que mi obra se convirtió en algo mucho más plural, y que podía extenderse por muchos más ámbitos.

En las instalaciones, el concepto de lo orgánico y de crecimiento, era para mi ahora tan fuerte. Que dejó de ser imprescindible que fuesen realizadas en un entorno natural, porque el concepto se encontraba muy implícito en la propia obra.

Algo, que por otra parte, desembocó en una mayor hibridación de medios de mis obras. Y las instalaciones, con su carácter tan escultórico al principio, comenzaron a mezclarse con la performance y el dibujo, extendiendo ese campo de acción de la escultura.

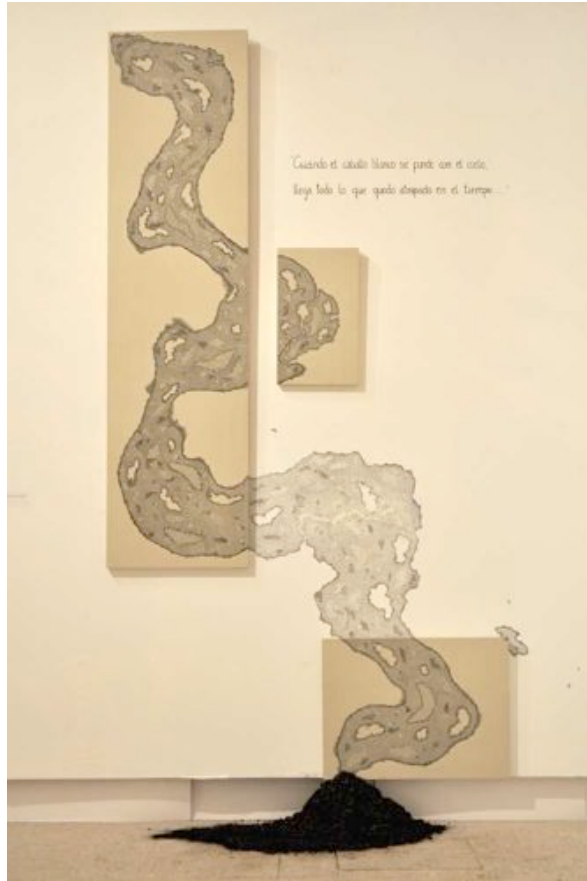


Fig. 9 "Cuando el caballo blanco se funde con el cielo, llega todo lo que quedó atrapado en el tiempo" Arcilla refractaria, pigmento, dibujo sobre tabla y pared, medidas variables, 2010.



Fig.10 "Si respira, se cae todo" performance, Madrid, con la colaboración de Jose A. Vallejo y Candela Olarte, 2010.



Fig.11 "Autoretrato" arcilla refractaria y futón, medidas variables, 2010.

El trabajar de esta manera tan procesual, me hizo fijarme en todas las fases que constituían cada uno de mis dibujos y plantearme en que momento decidía dejar de trabajar.

Por ello, comencé a realizarlos digitalmente también en series. Es decir, captaba diferentes estadios del transcurso del crecimiento de un mismo dibujo, y como cada vez se iba constituyendo este por más unidades en forma de círculo, hasta que decidía parar de dibujar.



Fig.12 “Autoregulación orgánica” Impresión digital y grafito sobre papel japonés, 18 x 12 cm. c/u., 2011.

Actualmente, creo que podría decir que sigo trabajando de esta forma. Mis instalaciones siguen siendo formas intuitivas que desarrollo según voy montando.

Si podría decir que han aparecido algunos aspectos nuevos en ellas, como que ahora las piezas ya no están únicamente colocadas en el plano horizontal del suelo. Sino que además, a través de pequeños montículos de piezas y de pegarlas entre si, me adentro en la verticalidad en algunas partes de la obra, algo que desde mi punto de vista, dota a la obra de más movimiento, de más caracterización como algo vivo.

Por otro lado, la forma de trabajo que implica “el no saber exactamente” cuando se acaba, o mejor dicho cuando se dejó de colocar. Me ha hecho reflexionar sobre el concepto de inmensidad y el de invisibilidad.

Lo inmenso, en relación con mi obra, lo concibo como algo que está ahí pero que puede extenderse hasta el infinito. Y lo invisible, como algo que está, pero que podía perfectamente no haber estado.

Quizás estos dos conceptos, unidos al carácter procesual y repetitivo de la obra, que personalmente experimento como una especie de rito que se acerca a la meditación y al trance. Me han hecho buscar una relación más espiritual en ella. Y por ello, he terminado incluyendo en mis dibujos algunos símbolos, que no se aprecian al primer golpe de vista.



Fig.13 “Sobre magia I” Lápiz y grafito sobre papel japonés , 45 x 30 cm. 2011

2.-SOBRE QUÉ : TEMAS.

A continuación me extenderé en trece apartados, en los que trataré los temas de los que parte mi trabajo, relacionándolo y contextualizándolo con el de otros artistas.

Reflexionaré brevemente en todo ello, sobre el estado de mi trabajo actual y algunos aspectos de mis primeros trabajos que considero importantes para comprender mi obra es, en este momento.

2.1.-EL PAISAJE Y EL CUERPO, LO MICRO Y LO MACRO.

"El hombre fue llamado por los antiguos microcosmos, y ciertamente es un término bien empleado, porque del mismo modo que el hombre es una combinación de tierra, agua, aire y fuego, también lo es el cuerpo de la tierra. Si el hombre tiene huesos, soporte y andadura de la carne, el mundo tiene las rocas como soporte de la tierra, si el hombre tiene el lago de la sangre donde el pulmón se hincha y se deshincha en la respiración, el cuerpo de la tierra tiene su propio océano, que a su vez crece y decrece cada 6 horas en una respiración cósmica (....). Correspondencia del microcosmos y el macrocosmos: piedra angular de la "ciencia" ideada en el alba de los tiempos".¹

Referente a la relación que tiene para mí el cuerpo con el paisaje, entiendo el cuerpo humano como un sistema formado por pequeñas partes que configuran una unidad. A su vez, entiendo mi entorno o mi paisaje, y mi cuerpo como partes interconectadas entre sí y formantes de un todo mayor.

En lo referente a asociaciones formales, entre las imágenes del cuerpo y del paisaje, para mí juega un papel muy importante el concepto de las escalas. Las escalas nos ayudan a sacar la imagen de su contexto, y a contemplarlas desde puntos de vista que no son los habituales.

Las similitudes entre las imágenes del cuerpo humano y el paisaje son para mí muy evidentes, y se hacen mucho mayores en cuanto modificamos las escalas. Si tomamos una macrofotografía del interior del cuerpo humano, podríamos encontrar millones de imágenes aéreas de paisajes con las que la similitud sería muy grande.

Podemos observar esta relación de similitud por ejemplo entre las venas y el sistema pulmonar con los ríos, o las nubes con cualquier imagen de tejido .

1.- Leonardo Da Vinci en: CLAIR, J. (1999). Cosmos : del Romanticismo a la vanguardia, 1801-2001. Barcelona : Centre de Cultura Contemporània. pág 262.

Esta relación de lo microscópico con lo aéreo y la similitud entre imágenes de escalas muy distintas, la ilustra muy bien la obra pictórica de **Darío Urzay**, donde estas dos escalas se mezclan.

Además, Darío Urzay hibrida técnicas fotográficas y pictóricas, algo que asocio a la utilización de medios más tradicionales para representar nuestra parte íntima y al uso de la tecnología en la representación de lo desconocido, de lo que está fuera de nosotros.

Aunque no trabajo con medios tan tecnológicos, me interesa esa unión que hace de imagen tecnológica e imagen orgánica. Como consigue, al igual que hace con las diferentes escalas de las imágenes, fundirlas en un solo elemento.



Fig.14 Darío Urzay “*Insider - dispersion rojo*”, Técnica mixta sobre madera 210 x 320 cm., 2003

Son muchos los artistas que trabajan con esta idea, que tanto me interesa, de correspondencia entre el cuerpo y el paisaje, entre el individuo y su entorno. Con esta concepción del ser humano como algo no separado del mundo que le rodea.

Por ejemplo, **Chris Drury**, desarrolla su obra relacionando microcosmos y macrocosmos. Gran parte de ella, se inspira en las estructuras microscópicas de los hongos.

Realiza obras de gran formato que parten de un punto central, realizado mediante la estampación de las esporas de un hongo. A partir de este punto, va construyendo la obra de forma radial, mediante palabras escritas a mano.

Aunque encuentro una enorme similitud entre sus dibujos a partir de esporas de hongos y mis primeras obras pictóricas, como por ejemplo “Fungus” (Fig.1). Quizás la parte de su obra que más me interesa

conceptualmente, sean las cabañas que construye en entornos naturales como bosques, playas o ríos.

Estas cabañas, tienen un sistema de espejos que proyecta imágenes del exterior. De tal modo, que estar en la cabaña es como estar a la vez dentro y fuera. Sobre ellas, el propio artista nos dice:

“(...) juegan con la idea dentro-fuera, interior-exterior. Desde el exterior son un objeto, una estructura o cabaña que existe como objeto en el espacio y encaja con el paisaje circundante. Así vistas, ni dominan ni son demasiado discretas. Vistas desde el interior, sin embargo, se convierten en una experiencia que ninguna fotografía puede descubrir adecuadamente. De algún modo, el exterior se trae dentro y se cambia. El espectador se ve obligado a preguntarse por la naturaleza de la relación del interior con el exterior....” 2



Fig.15. Chris Drury, “Cloud Chamber for the Trees and Sky” 2003 ,North Caroline Museum Of Art, USA, Viata del exterior y del interior.

Por otra parte, de Andy **Goldsworthy**, quien trabaja siempre directamente sobre el paisaje, me interesa el carácter efímero de sus obras .

Su interés principal, reside en el cambio, en el todo fluye de Heráclito. De ahí la fuerte atracción que tiene por las mareas y los ríos, la imagen del cauce serpenteante del río es una de las iconografías más representantes de este artista.

Andy Goldsworthy posee una concepción de su arte como algo vivo. Al realizar la obra hay un fuerte diálogo interior entre él y la naturaleza, diálogo que evidencia la idea de naturaleza-ser humano como una misma cosa.

2.- Chris Drury en: GRANDE, J. ; TIESENHAUSEN, P. V. y LUCIE-SMITH, E. . (2005). Diálogos arte-naturaleza. Lanzarote : Fundación César Manrique. pág 401.

Realiza estructuras de formas simples, con materiales naturales que encuentra en el lugar de intervención, sometidos al paso del tiempo y la erosión.

Aunque para mí, puede que sea en sus trabajos de “siluetas”, donde el artista más enfatiza esta relación entre su propio cuerpo y el entorno.

En estos trabajos performáticos, el artista se tumba en el suelo, justo antes de que comience a llover y cuando se levanta el contorno de su silueta ha quedado marcada en el paisaje, marca que dura tan sólo unos segundos, hasta que es de nuevo borrada por la lluvia.

Relaciono mi trabajo con el de Andy Goldsworthy, sobretudo en ese concepto de cambio, del nada permanece. Aunque en mi obra, tan sólo en uno de mis trabajos “Si respira, se cae todo” (Fig. 10) la obra se deja en el lugar donde se desarrolla expuesta a la meteorología y al paso del tiempo, si tengo este concepto presente en el resto de la obra, la percibo como algo vivo en continuo cambio, continuo crecimiento.



Fig.16. Andy Goldsworthy, Started to rain laid down waited left a dry shadow, Haarlemmerhout, Holanda, 29 August 1984.

Este diálogo, que tanto me interesa, entre lo micro y lo macro, lo encontramos también en los trabajos más tempranos de algunos artistas.

Como **Denis Oppenheim**, particularmente en “Identity stretch” 1975, donde el artista traza sobre el paisaje unas huellas digitales gigantes. Oppenheim trabaja con una imagen, que como muchas de las obras de Land Art, es solo perceptible desde el aire, es de alguna forma el trazar un paralelismo entre la escala humana y la escala del cosmos. Y en “Rocked Hand” 1970, donde el artista fotografía su mano reposando sobre un paisaje rocoso hasta que esta es progresivamente cubierta por las piedras y camuflándose e integrándose totalmente en el entorno.

Al igual que en el caso de Oppenheim la obra temprana de **Giuseppe Penone**, también se mueve en este contexto.

En sus primeras intervenciones en la naturaleza, el artista la modifica levemente el paisaje para sentirse parte de él. Su relación con la naturaleza consiste en estas intervenciones mínimas, que sin embargo modifican su morfología original.

Por ejemplo en la serie “*Alpes marinas*” (1968-1978) introduce una vaciado metálico de su propia mano en la oquedad de un tronco, de esta manera el árbol seguirá creciendo excepto en aquel punto.

Aunque verdaderamente, considero que si tuviese que elegir una obra que reflexione sobre lo micro y lo macro, y el individuo en relación con el resto del universo, sería “**Muelle en espiral**” 1970 de **Robert Smithson**.

En 1967 el propio artista propone la incorporación de “lugar” y “tiempo” a la obra de arte. Para Robert Smithson la obra establece una relación entre lugar/obra interior y lugar /obra exterior, que el concretó con los términos: site (lugar /obra exterior) el espacio abierto sin connotaciones artísticas y non site(lugar/obra interior) como un fragmento de site , la galería.

Su “Muelle en espiral” esta realizado en un lago salado del desierto de Utah, un lago bastante especial al contener el agua algas marinas que la tiñen de rojo y un elevado contenido en sal que da lugar a la formación de cristales de sal en su orilla, todo esto sobre un terreno de rocas de basalto negro.

En este entorno tan peculiar, Smithson realiza su intervención recogiendo piedras de basalto de la orilla y formando con ellas una espiral en el lago.

Crea tres umbrales perceptivos para su obra: obra que podemos contemplar de manera total desde el aire. Desde el suelo a escala humana, donde la obra se engrandece. Y desde dentro del muelle, donde la obra nos envuelve como si formásemos parte de ella.

Estos tres puntos de vista representan el universo de lo macro (aire), y lo micro (dentro) pasando por el universo Newtoniano (desde el suelo). Así Smithson hace una conexión para mí grandiosa , entre lo micro y lo macro.



Fig.17. Robert Smithson, 1970, "Muelle en espiral", Utah.

En occidente, la concepción que se ha tenido del ser humano como algo separado e independiente de su entorno es algo que poco a poco va cambiando, sigue contrastando sin embargo con la idea de unidad de oriente.

"El budista no cree en un mundo externo que tenga existencia independiente o separada, dentro de cuyas fuerzas dinámicas él pueda insertarse. El mundo externo y su mundo interior son para él solo dos lados de la misma tela, en la que los hilos de todas las fuerzas y de todos los sucesos, de todas las formas de conciencia y de sus objetos , están entretejidos en un red inseparable de relaciones sin fin y condicionadas mutuamente"

3

Se acercan mucho a esta idea del budismo zen, artistas como **Richard Long**. Y es mucho más patente, en las obras del artista que consisten únicamente en caminar de un lugar a otro. Acto que para él tiene connotaciones meditativas, religiosas e incluso curativas.

Se trata de entrar en comunión total con el entorno, mediante un acto que evidentemente, el artista realiza en soledad. Estar solo ante la naturaleza como forma de acceder al nuestro verdadero yo interior.

"....es como un equilibrio, una armonía entre ideas complementarias. Podría decirse que mi trabajo consiste en un equilibrio entre las formas de la naturaleza y el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, como líneas y círculos. Es donde mis características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y con las formas del mundo y este es realmente el tema de mi trabajo" 4

3. GOVINDA, A. En: CAPRA, F. (1992). El Tao de la física : una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental. Madrid : Luis Cárcamo, 3º ed. amp. pág 161.

4.- Richard Long en : MOURE, G. (1998). Richard Long: Spanish Stones. Barcelona: Editorial Polígrafa SA. Pág 21.

Por otra parte, sus intervenciones en los entornos naturales no transforman el paisaje, sino que forman parte de él, se trata de hacer visible lo que no lo era. Este diálogo es siempre con un lugar en concreto y lo que allí sucede, sus obras son específicas para cada lugar y tienen sentido tan sólo en él.

Esta idea de site-specific en Richard Long, el concepto de que la obra es en un lugar y tiempo determinados, y fuera de ellos no tendría sentido. La observo en mis propias instalaciones.

Cuando realizo una instalación, hay un fuerte diálogo entre la obra y el lugar de montaje. La obra nunca se montará igual en distintos emplazamientos, aunque este formada por las mismas piezas.



Fig.- 18 Richard Long "Nomad Circle" , Mongolia. 1996.

Por otro lado, en **Ana Mendieta**, que trabaja la mayoría de las veces directamente sobre el paisaje. También observamos este concepto de unión entre el individuo y el entorno, pero con una presencia mucho más material de la que existe en la caminatas de Richard Long.

*"Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de afirmar mis lazos con la tierra es en realidad una activación de creencias primigenias...."*⁵

5.-MENDIETA, A. en : LOPEZ F. CAO, M. . (2001). Geografías de la mirada : género, creación artística y representación. Madrid : Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid : Asociación Cultural A-Mudayna. pág 69.

Mendieta trabaja con “autorretratos” donde su presencia física se inscribe en el paisaje. Estableciendo un intenso diálogo entre ambos, diálogo que tiene como finalidad la unión con la Tierra. La Tierra entendida como principio generador, como origen ancestral de donde todo procede y donde todos hemos de regresar.

En sus “Silueta works” 1973-1977 Mendieta juega a integrar la silueta de su propio cuerpo en la tierra y en algunos de estos trabajos como por ejemplo en “Flores en el cuerpo” de 1976 trabaja de la misma manera pero da un paso más, integrando su cuerpo dentro de estas “siluetas perforadas” en el paisaje.

Siento gran correspondencia entre el trabajo de esta artista y mi performance “Si respira se cae todo”, donde esta también muy presente esa idea de ritual ancestral y la unión del cuerpo con la Tierra.



Fig.19 Ana Mendieta, de la serie “Silueta Works in Mexico” 1973, Méjico.

Al igual que para las corrientes del Zen, para la física actual, no existe un concepto de mundo como algo exterior a nosotros, el observador en un sistema nunca esta separado de este.

Es decir, el observador y su conciencia tienen un papel fundamental sobre el experimento, el científico influye en las cualidades del objeto, las leyes de la física atómica nos dicen que con probabilidad un objeto atómico dará lugar a una cierta sensación si la dejamos influir en nosotros.

Las partículas solo puede entenderse en interacción con su entorno y el universo como un conjunto dinámico que incluye al observador.

“....Incluso para observar un objeto tan minúsculo como un electrón, deba hacerse pedazos el cristal. Debe penetrar. Debe instalar su equipo elegido de medición. A él le corresponde decidir si medirá la posición o el momento. Instalar el equipo. Instalar el equipo para medir lo uno, impide y excluye su instalación para medir lo otro. Además, la medición cambia el estado del electrón. El universo después nunca será el mismo. Para describir lo que ha ocurrido uno tiene que tachar la vieja palabra “observador” y colocar en su lugar la nueva palabra “partícipe”.En algún extraño sentido el Universo es un Universo participante. 6

Personalmente, en mi obra comparto con todos estos artistas la concepción de la estrecha relación que se establece entre nosotros y el entorno, entre lo micro y lo macro, entre el interior y el exterior. Esta relación es para mi una relación de interdependencia, es decir, de alguna manera nosotros influimos en nuestro el entorno o realidad y esta a la vez influye en nosotros, es una relación circular.

No me refiero aquí a cambiar de una forma física el entorno, porque intervengamos sobre el a este nivel. Si no más bien me refiero a intervención a un nivel de consciencia, es decir, ya que nuestros pensamientos son ondas de energía, como tales influyen en todo lo que nos rodea. Y lo que nos rodea influye en la energía de nuestros pensamientos.

En este capítulo podríamos hablar de muchos más artistas que trabajan dentro de estas relaciones entre lo mico y lo macro, el cuerpo y el paisaje. Pero sobre los que no voy a extenderme, ya que considero su relación con mi obra algo menor. Son por supuesto la mayoría de los artistas encuadrados dentro del Land Art y líneas de trabajo como las de Cristiane Löhr, Eva Lootz, Javier Pérez, Daniell Zeller y un largo etcétera.

6.- WHEELER, J.A. en: CAPRA, F. (1992). El Tao de la física : una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental; traducción Juan José Alonso Rey. Madrid : Luis Cárcamo. 3º ed. amp. pág.244

2.2 EL CUERPO: LA PIEL COMO LÍMITE EXTERIOR E INTERIOR

“...Quizás nunca lleguemos a descifrar completamente los mecanismos que rigen la vida humana, pero en el camino que nos traza la investigación científica, descubrimos como la complejidad del cosmos esta en nuestro interior”⁷.

El concepto que tengo de la piel, es de algo que nos sirve de límite. Un elemento ambiguo que nos ayuda a reconocer nuestro cuerpo físico. Pero para mi el cuerpo no se acaba en el límite de la piel, sino que sigue más allá, en cuanto que somos tan sólo una pequeña parte de un todo.

En consecuencia, no sabría decir si nuestra piel es del todo nuestra o del mundo, si es dentro o es fuera.

Encontramos varios artistas que aspiraban a elevar el cuerpo al nivel superior del arte. Y trabajar directamente sobre la piel, era la forma de hacer trascendente lo corpóreo, de extender y elevar al individuo más allá de su propio cuerpo.

En mi trabajo, aunque no lo desarrolle directamente sobre la piel, esta presente este idea del individuo como algo que se extiende más allá de los límites de su piel.

Unos de los primeros en comenzar a trabajar con el cuerpo fue **Yves Klein** con sus modelos pintadas de azul.

En sus “Atroponometrías” de 1958 la piel es entendida como el elemento de ejecución pictórica y se recupera la función de los mitos y el ritual en el arte. El azul utilizado por Klein alude a la inmaterialidad, al color del cielo, simboliza la pureza y la elevación espiritual.

Utiliza la piel, límite físico del cuerpo humano, como conexión con lo trascendente, con lo cósmico. Es este aspecto, de equiparar el cuerpo con el espíritu, la materia con la energía, en el que me siento identificada con Klein.

Joseph Beuys trabaja con intervenciones sobre su propia piel. En su performance “Como explicar cuadros a una liebre muerta” 1965, el artista pone miel y oro sobre su rostro. Miel para él cargada de simbología, como material elaborado por los habitantes de una sociedad perfecta, sustancia con poderes regeneradores y antisépticas. Y oro que representa el sol, la inmortalidad, y el logro supremo de la mente.

Joseph Beuys coloca estos materiales en su rostro para conseguir una fusión mágica entre el soporte y lo soportado, el artista de alguna forma como un médium.

7.- CANOGAR, D. en: OHLENSCHÄGER, K. Y RICO, L. (2002). I Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología : dinámicas fluidas : del 4 al 11 de marzo de 2002, Centro Cultural Conde Duque. Madrid : Centro Cultural Conde Duque . pág. 77.



Fig.20 Joseph Beuys," Como explicar cuadros a una liebre muerta" 11 de noviembre de 1965, Düsseldorf

Los trabajos con el cuerpo son muy numerosos en todo el Body Art de los 70, serán varios los artistas que trabajen sobre él: Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic, los accionistas o Denis Oppenheim. Todos ellos, investigan el propio cuerpo en relaciones muy diversas, no los trataremos aquí por tener menos relación con la piel que los artistas en los que me estoy extendiendo más.

Dentro del Accionismo Vienés, quizás sea **Gunter Brus** con sus "Autopinturas" 1964, quien trabaje más directamente sobre ella, en estas performances nos muestra una evolución de la pintura donde el lienzo ha perdido su función y la pintura ha vuelto a sus orígenes al objeto, al ser vivo, al cuerpo humano.

*"Mi cuerpo es la intención , mi cuerpo es el suceso, mi cuerpo es el resultado"*⁸

Brus desea crear la confusión con los objetos, disolverse en el mundo y desprenderse de su identidad. Fundir su piel con la piel del mundo . En mi trabajo hay un acercamiento hacia este concepto. En el uso de la repetición presente en mi proceso de trabajo , realmente hay por mi parte un deseo de fundirme , de desaparecer en el mundo, de conectarme con algo más de lo que es mi yo individual. Creo que este concepto aparece en la mayoría de los artistas del Body Art, con mayor o menor índice de implicación según el caso.

8.- Günter Brus en : FABER, M.; WELCHMAN, J.C.; ASENSI, M.;SCHWANBERG, J. (2005) Gunter Brus: quietud nerviosa en el horizonte. [Barcelona] : Museu d'Art Contemporani : Actar. Pág.12.

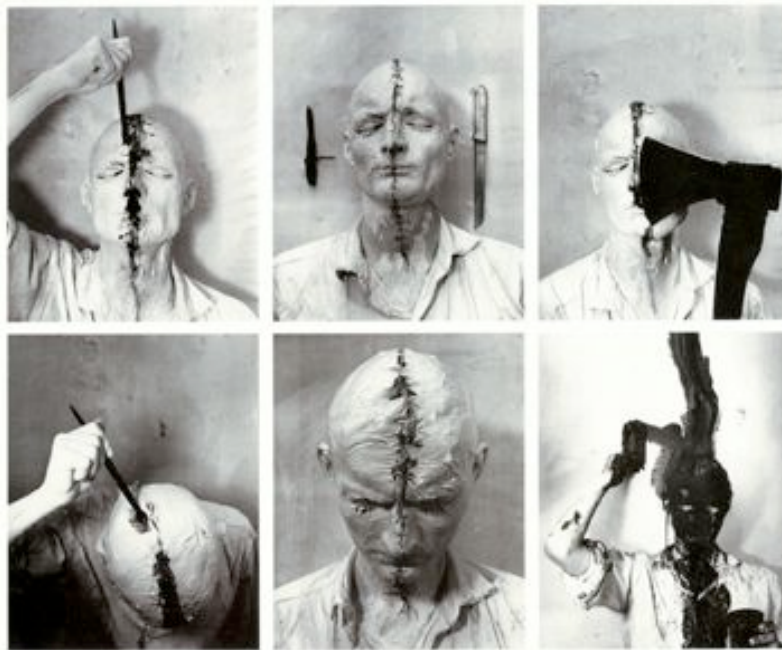


Fig.21 Gunter Brus "Autopinturas" performance, Viena, 1964.

Gina Pane, también establece una relación con la piel como límite interior exterior. Intentando relacionar la cara interna de la piel con el imaginario del inconsciente colectivo, y su cara visible con los códigos culturales. Adentrándose así en las fronteras de lo individual y lo colectivo .

En sus performances podríamos hablar por supuesto también de ritualización, donde la artista se realiza incisiones sobre su propio cuerpo, incisiones además que casi siempre representan un dibujo simbólico, acercándose mucho a la escarificación tribal.



Fig.22 Gina Pane "Psyché"1974.

La piel como límite del cuerpo, pero como límite imaginario, esta presente también en la obra de **Kiki Smith**.

Para la artista el cuerpo humano es algo penetrable, sin que podamos establecer una distinción ente su interior y su exterior.

Kiki Smith trabaja habitualmente con esculturas del cuerpo humano completo, o fragmentado desde un punto de vista externo, o interno a través de las vísceras y los fluidos.

Utiliza diversos materiales, pero es quizás en sus trabajos escultóricos con tejidos o con papel maché, donde es más observable esta relación con la piel.

Coincido con Kiki Smith, en esta idea de cuerpo como algo penetrable, que tiene un límite imaginario. Pero que en realidad , va mucho más allá de su propia forma física.



2.3 FORMAS NATURALES: CRECIMIENTO VERSUS CONSTRUCCIÓN, REDES Y PATRONES.

2.3.1. CRECIMIENTO VERSUS CONSTRUCCIÓN.

Si es cierto que mi obra al fin y al cabo es una construcción, en cuanto que es una organización de elementos y materiales que conforman algo mayor realizada por una persona exterior al propio sistema . Pero la idea que tengo de ella, es de algo que crece y no de algo que se construye.

De esta “intención de crecimiento” es de la que se derivan mis metodologías de trabajo. La idea de que la obra consista en un proceso que fue “suspendido” en un punto, pero que siempre puede continuar hacia atrás o hacia delante, y que todo este proceso sea lo más intuitivo posible, intentando no quedarme fuera del sistema que esta creciendo, sino pasar a formar parte de él y dejar que tome sus propias decisiones.

A partir de estos conceptos, podemos hablar de **Anish Kapoor**. Para él su obra, es una obra autogenerada que se hace a si misma, intentado a eliminar todo resto de marca humana en ella.

En una entrevista con Marjorie Allthorpe-Guyton encontramos las siguientes declaraciones del artista:

MAG. ¿Qué se proponía usted al realizar obras como 1000 Names, con las aureolas de pigmento sobre el suelo?(....)

AK. El pigmento posee una marcada calidad material. El acto de poner pigmento sobre esos objetos elimina las trazas dejadas por la mano. No han sido hechos, únicamente están allí.

MAG. ¿Es su intención eliminar los signos dejados por la mano del artista para crear cosas que parezcan “naturales”?

AK. No es esa la expresión que yo emplearía. Preferiría hablar del objeto “autogenerado”, del objeto que se ha hecho a si mismo. Esto se relaciona con el tema del Origen, y con la idea de que la obra posee su propia realidad, independientemente de la mía. 9

En el lugar donde Anish Kapoor monta la obra (ya sea este estudio, galería o lugar público), se produce la autogeneración, lugar que el artista purifica como un templo, donde paredes y techo actúan como membranas creadoras.

9.- MCEVILLE, T.; ALLTHORPE-GUYTON,M. (1990)Anish Kapoor. Londres : Visual Arts Department, British Council. Pág 47.



Fig 24. *Anish Kapoor, "White Sand, Red Millet, Many Flowers"*
101 x 241,5 x 217,4 cm., 1982

Con ideas de crecimiento, encontramos a **Tara Donovan**.

Ella realiza instalaciones site specific, que desmonta después de cada exposición. Las instalaciones de Tara Donovan como las mías, también están formadas por pequeños elementos que van creciendo en número y conformando la totalidad de la obra. Para desarrollar sus instalaciones, la artista se basa en los patrones de crecimiento que siguen las colonias bacterianas.

Tara Donovan, trabaja con materiales industriales y cotidianos. Este concepto de representar algo natural mediante un elemento industrial, es algo que no suelo utilizar personalmente en mi trabajo, pero que me interesa conceptualmente, en tanto que implica una unión de conceptos contrarios

Aunque si es cierto, que este uso de materiales industriales aparece puntualmente, en mis dos últimas obras, "Sobre espacios reales y líneas infinitas" (Fig.43) y " Al atardecer, cuando crees que me ves"(Fig. 64) , que explicaré más adelante. No podría decir todavía que el uso de esos materiales vaya a prolongarse en mis siguientes obras.

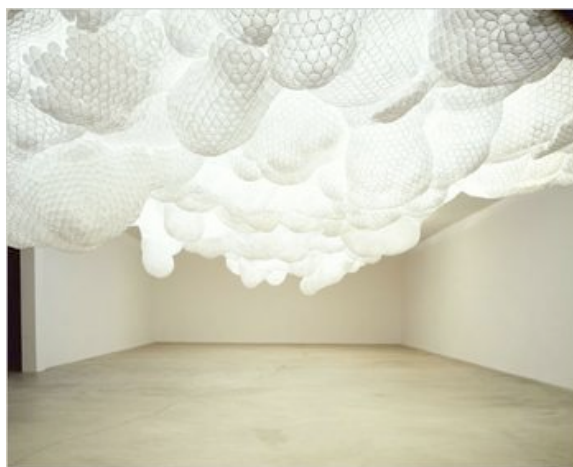


Fig.25 Tara Donovan, "Sin Título", vasos de plástico, PaceWildenstein, New York , 2008

2.3.2. REDES Y PATRONES.

Me interesa mucho el concepto de red, cómo un patrón.

Una unidad básica de la forma que se va repitiendo y acumulando, y a través de pequeños elementos va formando un elemento mayor, y por lo tanto creciendo y creando un elemento nuevo del que forma parte.

Esta imagen de “red natural” es muy observable en los panales contruidos por las abejas, en los que se repite el patrón del exaedro. Los exaedros se van colocando unos junto a otros, compartiendo sus aristas y formando así la unidad del panal.

Muchas de las estructuras naturales que encontramos nos transportan a la idea de “tejido”, es por ejemplo el caso de las telas de araña.

Podemos encontrar la influencia de las telas de araña en la obra de artista como Vija Celmins o Natividad Bermejo.

En mis primeras obras, en que toda la estructura se formaba por un hilo de línea que iba dibujando círculos y donde el resultado final era también circular, encuentro también gran semejanza con las construcciones de estos animales.

La “relación de tela de araña” pero con una presencia más física, aparece en la obra de autores como **Chiharu Shiota**.

Esta artista, elabora instalaciones site-specific, en las que con hilos de lana envuelve todo el espacio.

Dentro de los hilos suele colocar muebles u objetos antiguos, en los que el espectador puede observar el paso del tiempo, pero no tiene acceso físico a ellos, tan sólo puede contemplarlos.

Con sus “tejidos de hilos”, representa las conexiones entre nosotros y el mundo que se van forjando a través del tiempo, el inconsciente colectivo y los sueños. Por lo tanto, también esta presente en su obra la idea de piel como memoria.

Pero no es una piel individual de la que la artista nos habla, sino de una piel colectiva, de un patrón que nos une a todos a través del tiempo y el cosmos.

Algo que relaciono con mi idea de cosmos como algo formado por infinitos elementos interrelacionados entre si, es como si Chiharu Shiota con sus hilos nos quisiese “dibujar” esas relaciones.

“Sería bueno desterrar todo rastro de mi misma, mis miradas, mis documentos, mi pasaporte, e incluso mis huellas dactilares, y sólo crear mis obras en diálogo con el cosmos”.¹⁰

10.-<http://acualquiercosallamanarte.com/2011/01/17/tejiendo-chiharu-shiota/>
(29/08/2011)



Fig.26 Chiharu Shiota "In silence" Instalación, hilo y muebles, CentrePasquArt, Suiza, 2008

Para mi, el tejido realizado a mano, algo que se va uniendo mediante hilos o trozos de tela, comparte una semejanza asombrosa con los tejidos del interior del cuerpo de cualquier ser vivo, ya sea animal o vegetal.

El tejido es una de las manifestaciones artesanales más antiguas del ser humano, y de alguna manera es como si surgiesen imitando los tejidos orgánicos, captando de ellos esa capacidad de máxima resistencia con mayor simplicidad.

Creo que en mi obra, esta idea de tejido también está presente. Y si bien no la realizo literalmente tejiendo, sí es una idea que considero está implícita.

Idea que observo en la obra de artistas como Alyson Shotz o Gego que sí realizan la obra "tejiendo".

Alyson Shotz realiza instalaciones a gran escala, con hilos, botones, cuentas, etc.

Todos los materiales que utiliza son simples y comunes en nuestra vida cotidiana. A través de estos materiales y también debido a la transparencia de muchos de ellos, Shotz juega con la percepción del espectador.

Crea una sutil sensación de formas opuestas, que giran en torno a lo interior y lo exterior.

Casi todas sus obras están además compuestas por la repetición de un patrón rítmico y muy relacionadas con la tipología del terreno, algo que se acerca mucho al concepto de la piel.



Fig.27 Alyson Shotz," Allusion of Gravity" ,Instalación, perlas de cristal, 2005

En cuanto a **Gego**, desarrollaba también su obra desde esa idea de red, de retícula, que la artista concibe como piezas meditativas dentro de los espacios de exposición.

Para realizarlas utiliza casi siempre alambre e hilos metálicos, que la propia artista va ensamblando y anudando. Para Gego el objeto se convierte así en un sistema de relaciones entre las partes que lo componen.

La transparencia de sus estructuras juega un papel fundamental. Le interesa mostrar la forma desde todos los puntos de vista, incluido el punto de vista interior, hacer visible lo invisible y encontrar la unificación de ambos planos, el plano interno y el externo de la forma.

"El microcosmos influye mucho, que los científicos hoy día puedan ver la más mínima estructura dentro del átomo, la molécula. Porque el artista también está interesado en lo que está dentro". ¹¹



Fig.28 Gego "Reticulárea" instalación, 1969.

11.- GEGO" Testimonial 8".En: AMOR,M.(2006)Gego: desafiando estructuras. Barcelona. Porto : Fundação Serralves ; MACBA,

Sobre las redes de crecimiento de seres vivos, debemos hacer una referencia especial a los cristales. Por no ser considerados un organismo vivo, pero siguen en su evolución de la forma, unos patrones de crecimiento.

Los cristales crecen por aglutinación, es decir, adicción de elementos idénticos, a diferencia de los organismos vivos que crecen por expansión de dentro hacia fuera.

Considero mi trabajo como una mezcla de ambos crecimientos. Pues por un lado, puede parecerse más a la aglutinación de los cristales, pero carece de su geometría exacta y regular. Y es en este aspecto, más orgánico.

Por otro lado, en cuanto a los panales y más concretamente, en lo referente a la cera que en ellos se produce. Debo extenderme en este capítulo, ya que trabajo muy asiduamente con este material.

Normalmente en mi trabajo me preocupo por trabajar con materiales lo más naturales y menos procesados posibles, ya que los considero mas acorde con la simbología de mi trabajo .

Si bien, no me limito en este sentido y no “me tengo prohibido” trabajar con materiales sintéticos. Pero prefiero, cuando es posible, trabajar con elementos más naturales por cuestiones personales de ecología.

Además, me resultan importantes estos materiales sobretodo cuando trabajo en medios exteriores, donde la obra tiene una relación importante con el paisaje. Con el uso de otro tipo de materiales esta relación quedaría más difuminada .

Ahora bien, como he dicho antes entre todos estos materiales tiene especial importancia para mi la cera de abeja. De acuerdo con sus implicaciones simbólicas por una parte: la cera es un material producido por el cuerpo de un animal, que lo utiliza para construir su propia casa, que es de alguna forma su cosmos particular. Además es producido para todo el conjunto de la colmena, es decir es fabricada por individuos individuales para beneficio de toda la comunidad. Me gusta pensar que las abejas son unos animales con un concepto de unidad muy desarrollado.

Por otra parte, La cera, me interesa como material por sus por sus cualidades plásticas: por ser un material que cambia con la temperatura del entorno, un material flexible que muta ligeramente su forma y cambia con el paso de tiempo. Su color es muy característico y se va oscureciendo también a lo largo del tiempo. Además posee una cualidad muy importante, que no se encuentra fácilmente en otro materiales, el olor, tiene la capacidad de ocupar el espacio también desde una perspectiva olfativa .

En definitiva las abejas son unos animales bastante peculiares, algo que ha llevado a muchos artistas a trabajar en relación a ellas, ya sea desde el punto de vista del material o del concepto social que estos animales transmiten.

Maurice Maeterlinck escribió “La vida de las abejas” en el utiliza a las abejas para reflexionar sobre la vida del ser humano. Para Maeterlinck al igual que las abejas producen más cera y miel de la que van a utilizar, y lo hacen por el bien común de la colmena, la función del ser humano es fabricar material espiritual por el bien del universo .

”Y así como esta inscrito en la lengua, en la boca y en el estómago de la abejas que deben producir miel, esta inscrito e nuestros ojos, en nuestros oídos, en nuestras médulas, en los lóbulos de nuestra cabeza, en el sistema nervioso de nuestro cuerpo, que hemos sido creados para transformar lo que absorbemos de las cosas de la tierra en una energía particular y de una cualidad única sobre este globo.

*Ningún ser, que yo sepa, ha sido dispuesto para producir ese fluido extraño que llamamos pensamiento, razón, alma, espíritu, potencia cerebral, virtud, bondad, justicia, saber...., pues posee mis nombres aunque no tiene más que una esencia”*¹²

Por otro lado, Joseph Beuys que concibe el arte como un acto de transformación de la sociedad y el artista como un chamán o canal para esta transformación. Carga los materiales con los que trabaja de un simbolismo muy particular, con connotaciones casi mágicas.

La cera de abeja y la miel son, aparte de la grasa y el fieltro, sus materiales principales de trabajo. A Beuys, le interesa también mucho el concepto de metamorfosis presente en estos insectos, el paso de larva a animal adulto, que para él esta igualmente cargado de significado.

*“El organismo térmico de la colonia de abejas es, sin duda, el elemento esencial que yo establezco entre la cera, la grasa y las abejas. Lo que me ha interesado sobre las abejas, o más bien sobre su modo de vida, es la organización térmica de tal organismo y la formas plásticas definidas en esta organización. Por una parte las abejas tienen este elemento de calor que es un elemento fluido muy fuerte, y por otra parte producen estructuras cristalinas. Las abejas construyen formas geométricas regulares. Aquí encontramos también algo de mi teoría de la escultura, al igual q en mis rincones de grasa, que también aparecen en un contexto geométrico en algunas situaciones. Pero de hecho el calor existente es un elemento fluido inicial y por eso fluye. Desde este indefinible elemento activo, por medio de un movimiento en disminución, emerge una forma que aparece en abstracto con configuraciones geométricas. Esto es practicado habitualmente por las abejas”*¹³

12.- Maeterlinck ,M. En: RAMÍREZ, J. A. (2003). Corpus solus : para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid : Siruela. pág 84.

13.- Beuys,J. En: RAMÍREZ, J. A. (2003). Corpus solus : para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid : Siruela. pág 110.

Wolfgang Laib es otro de los artistas que trabaja principalmente con este material. La obra de Wolfgang Laib, se adentra muchísimo en la filosofía y la mística oriental, así como en sus rituales.

Tiene por tanto una visión sagrada tanto del espacio, como del tiempo. Sus obras son concebidas como espacios de reflexión, como expresiones plásticas del orden cósmico.

Trabaja como casi únicos materiales con madera, arroz, mármol blanco, leche, pero sobretodo con polen y cera de abeja. Para el artista, la energía física y espiritual del material tiene un fuerte valor simbólico, es muy importante para él la autonomía físico-espiritual encarnada en estas sustancias orgánicas.

“Todos estos materiales se hallan repletos de símbolos y, sin embargo, tienen su propia existencia: son lo que son...Estos materiales contienen fuerzas increíbles y un poder que yo jamás hubiera podido crear” 14

Con la cera realiza esculturas en forma de casa, enormes zigurats y sus habitaciones cubiertas de cera. Estas últimas, son lo que considero más interesante de su obra con este material.

En Wolfgang Laib, arte es un largo proceso de meditación que comienza con la recolección del polen y la cera, y el pulido de las piedras totalmente manual antes del montaje de la exposición.



Fig. 29 Wolfgang Laib “La chambre des certitudes”, habitación de cera de abeja, 1997

14.- Wolfgang Laib en: GAMOEDA, A. ; MARÍN MEDINA, J. y ORTEGA, C. (2007). Wolfgang Laib : sin principio, sin fin. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid : MNCARS. pág 37 .

En definitiva, todo elemento que crece en la naturaleza sigue unos patrones de crecimiento, algunos no son tan simétricos y visualmente reconocibles como la telas de araña o los panales .

Estos patrones están muy relacionados con el número de oro, Phi, o número áureo. Este número es considerado “la constante de la vida”, y la representación de las proporciones armónicas, su proporción geométrica es característica constante del crecimiento progresivo y evolutivo.

De Phi surge la espiral logarítmica que podemos observar en patrones de crecimiento de galaxias, nubes, huracanes, cuernos, conchas, ramas, tornados, océanos, en las huellas dactilares y el interior oído humano, el movimiento de los espermatozoides, el crecimiento del bello, el recubrimiento del esófago y otros tejidos del cuerpo, o en la doble aspa que q conforma la espiral de nuestro ADN, etc.

Personalmente no me baso en fórmulas matemáticas a la hora de componer mis dibujos ni mis instalaciones. Pero si me interesa mucho de que manera tiene lugar el crecimiento en la naturaleza.

Busco la mayor semejanza con “algo vivo” a la hora de crear, por tanto creo que si buscasse matemáticamente estas proporciones en mi trabajo seguramente las encontraría.

Me gusta pensar que de alguna manera, todos estos patrones son intrínsecos a mi obra, pues entiendo que como individuo perteneciente al mundo natural que soy, aquello que elaboro lleva su rastro.

2.4.FORMAS DE EXPANSIÓN: LO INFORME, EXPLOSIONES, TURBULENCIAS Y OTROS FENÓMENOS.

“No somos sino remolinos en un río de incesante corriente. No somos materia perdurable , sino pautas que se perpetúan a si mismas”¹⁵.

Hay otros fenómenos naturales con los que también asocio mi trabajo, son formas que generalmente conllevan una expansión en su movimiento, y que aparentemente nos resultan menos sistematizadas u ordenadas.

Las formas que originan los torbellinos y turbulencias de agua o de aire, así como las ondas de propagación de dichos elementos. Los cúmulos de nubes o galaxias, el movimiento del humo, la espuma o la forma en que se expande la materia cuando se produce una explosión. Son formas generalmente irregulares, que por su aparente desorden, se acercan a nuestro concepto mental de lo informe.

Lo que me interesa de estos fenómenos a parte de lo poco concreto y definido de su forma, es lo que se acercan al concepto de azar.

Entiendo azar como algo que ocurre sin ninguna causa concreta, que podamos identificar como detonante del suceso. Algo que ocurre por azar es algo que se “deja llevar por un proceso”, pero el no tener causa concreta no lo hace estar vacío de significado, de finalidad o de un cierto orden.

Con lo indefinido de la forma y el azar, podemos relacionar los artistas de la denominada Antiforma. Estos artistas empiezan a realizar su obra casi como una forma de huir de la importancia del objeto en el arte minimalista.

En la mayoría de estos artistas, hay un uso de materiales no rígidos. Y un interés por experimentar, de que manera los principios como la gravedad, y la indeterminación afectan a estos materiales.

Las obras parten de formas indeterminadas, que se deslizan, se hinchán , se deforman, o se hunden.

Todo ello, unido a la decisión del artista. En un proceso, donde el objeto no está ligado a la permanencia sino a la transitoriedad de una acción. Un juego, donde la obra se nos muestra como algo impreciso e imprevisible.

Hay tres exposiciones importantes , en las que comenzará a definirse lo que será este movimiento artístico:

-“Eccentric Abstraction”(1966, Nueva York) comisariada por Lucy Lippard.

15.- Norbert Wiener (1950). En: OHLENSCHÄGER, K. Y RICO, L. (2002). I Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología : dinámicas fluidas : del 4 al 11 de marzo de 2002, Centro Cultural Conde Duque. Madrid : Centro Cultural Conde Duque . pág. 22.

-“When attitudes become form: Works-concepts-processes-situations-information.Live in your head” (1969, Berna) comisariada por Harald Szeemann. Y en la cual, quizás se podía observar mejor la importancia del proceso y de la interacción con el entorno en la obra. Ya que la propia sala de exposiciones, se convirtió en el taller “in situ” de los numerosos artistas que participaron en la muestra.

-Y “Nine at Leo Castelli”(1968 Nueva York) organizada por el propio Robert Morris, que también participaría. Y sobre la que Max Kolloff escribiría:

*“En lugar de ser desmanteladas, descolgadas o transportadas, estas esculturas tendrán que ser enrolladas, barridas, sacadas con cincel y escoplo de una esquina y raspadas y restregadas de la pared”*¹⁶

En estas tres exposiciones, se sentaban las bases del movimiento. Se ponían de manifiesto , formas de actuación con ciertos vínculos con el surrealismo. Y más cercanas a la pintura de acción que a la escultura.

Será Robert Morris, uno de los primeros en escribir sobre todo aquello, en sus escritos sobre escultura.

*“Es como si los viejos escultores hubieran vuelto a la vieja estética de la pintura de acción pero con una total indiferencia por el egocentrismo del gesto(...). Líneas, sombras, marcas, y salpicaduras adquieren a partir de ahora rango y presencia tridimensional en volúmenes imprecisos”*¹⁷

Artistas como Eva Hesse, Bruce Nauman, Barry Le Va, Linda Bengelis, Richard Serra con sus “Splashtings”, David Medalla con sus esculturas de espuma y humo, o Robert Morris con sus fieltros sometidos a las leyes de la gravedad, se movieron dentro de este campo.

De todos ellos, en **Eva Hesse**, es en la que encuentro mayor conexión con mi obra. Ya que para ella, la intuición juega un papel fundamental a la hora de realizar la obra. Y sea quizás, su trabajo uno de las que más importancia conceda al inconsciente, y al fluir de la propia obra como “algo vivo” a la hora de llevarla a cabo.

Por ello, en Eva Hesse los objetos que se cuelgan, se resbalan, se caen, se deforman y destruyen.

16.- Max Kolloff (1968) en: GUASCH,A.M. (1997)El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995. Barcelona: Editorial Serbal, 1ª edición. pág. 172.

17.- Morris, R. (1969) en: GUASCH,A.M. (1997)El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995. Barcelona: Editorial Serbal, 1ª edición. Pág 169.

Sus esculturas de cuerda, grasa, vidrio, látex no están previamente preconcebidas sino que directamente se cuelgan del techo, se colocan en la pared en el suelo y en todo este proceso el azar juega un papel decisivo.

Su obra es un juego entre lo estable y lo inestable, lo ordenado/desordenado.

*"No deseo hacer una escultura de la forma...Deseo hacer escultura sobre las creencias, o sobre la pasión, o sobre la experiencia que está mas allá de las preocupaciones materiales"*¹⁸

Me interesa particularmente "Repetition Nineteen III"(fig.30), compuesta por diecinueve piezas individuales que forman la totalidad de la obra. Obra que la artista monta de forma diferente cada vez. Aspecto presente continuamente en mis instalaciones.



Fig.30 Eva Hesse "Repetition Nineteen III" fibra de vidrio y resina de polyester, 19 u. entre 48 x 51 y 27.8 x 32.2 cm .1968

Por otra parte, y en cuanto a las explosiones, lo que más me importa de ellas como concepto. Es que una explosión es algo que se expande, aparentemente sin control, pero que por supuesto en su expansión obedece unas leyes físicas.

Hay artistas que trabajan directamente con explosiones como método de trabajo, buscando formas de controlar ese azar aparente y aprovechando toda la fuerza energética que se produce .

18.-Eva Hesse(1981) en : MCEVILLE, T.; ALLTHORPE-GUYTON,M. (1990)Anish Kapoor. Londres : Visual Arts Department, British Council. Pág 47.

Alexandre Farto aka Vhils es un grafitero que realiza sus dibujos sobre muro colocando pequeñas cargas explosivas en puntos estratégicos sobre la pared. Intentando controlar las explosiones para que el resultado sea el dibujo que desea realizar.

Este resultado es un dibujo simple, en dos tonalidades. El color exterior del que sea la pared, donde no ha colocado la carga y el color del ladrillo que surge al “volar por los aires” los primeros estratos del muro. Vhils juega con esta dicotomía de controlar algo que aparentemente es azaroso en su forma, y consigue realizar retratos a través de esta técnica.



Fig.29 Vhils, "Scratching the Surface," intervención sobre muro, Londres, 2008.

Cai Guo-Qiang realiza dibujos mediante explosiones, compone imágenes con diferentes tipos de pólvora sobre papel hecho a mano. Y aunque a él le interesa controlar el proceso como a Vhils, sus composiciones son mucho más abstractas. Para Cai Guo-Qiang es muy importante que se observe esa cantidad de energía que conlleva la explosión en la obra final.

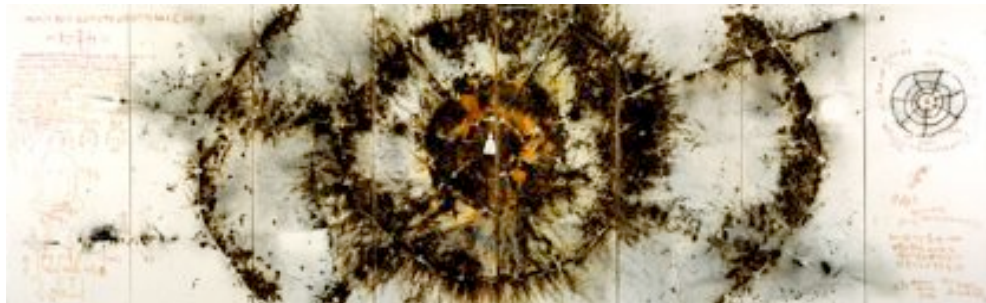


Fig 31. Cai Guo-Qiang "Movimiento fetal II: Proyecto para extraterrestres n°9" Pólvora y tinta sobre papel, montado sobre madera como biombo de ocho paneles, 200 x 680 cm., 1991.

Encontramos también, artistas como **Naoya Hatakeyama**, quien no trabaja directamente con explosiones. Pero toma fotos de explosiones realizadas en canteras.

Si tradujésemos el resultado de sus fotografías a “manchas de dibujo”, obtendríamos algo que compositivamente se acerca muchísimo a mi trabajo .



Fig 33. Naoya Hatakeyama “Untitled (Blast Series)”, fotografía, 1995

Considero que la idea de cúmulo se acerca también mucho a mi trabajo, ya sean cúmulos de estrellas o de nubes, los cúmulos estelares son grandes acumulaciones densas de estrellas.

Lo que más relaciono de los cúmulos con mi obra, es como ya he señalado en los fenómenos anteriores, esa mezcla de orden y desorden. Pero también el concepto de “acumulación densa”.

Pienso que sobretodo en mis instalaciones, esto está presente. Hay un juego entre la densidad y la no densidad a la hora de colocar los elementos. Y por supuesto también una presencia de la acumulación como forma de crecimiento de la obra.

En este punto de “la acumulación” encuentro una conexión en el trabajo de **Pae White** quien realiza instalaciones acumulando pequeños objetos colgantes, en ella es más patente además el uso de condensación / descondensación que en mi trabajo.

Ya que su obra está literalmente colgada en el aire. Por lo que el espacio entre los elementos tiene un papel no más importante, pero sí más visible que en mi obra.



Fig.34. Pae White, “Suncloud” y “Babysuncloud”, Instalación, papel. Medidas variables. Galería Francesca Kaufmann, Milán.

En lo referente a los remolinos de humo o de agua y a las turbulencias. Puedo decir que en mis obras, no busco expresamente que aparezcan estas formas, pero a veces una vez las he realizado observo en ellas patrones que se acercan mucho.

Las turbulencias, se producen cuando las corrientes uniformes se rompen en espirales y remolinos. Estas pautas anómalas parecen quebrantar la frontera entre lo fluido y lo sólido. Es como si el movimiento se metamorfoseara en azar.

Estos fenómenos no se dan tan sólo fuera del cuerpo humano, sino que también son observables por ejemplo en la circulación de los vasos sanguíneos.

Todos estos fenómenos están relacionados con lo que en física se denomina la dinámica de los fluidos, acercándose a la “Teoría del caos” que a su vez se relacionan con la geometría fractal, conceptos sobre los que me extenderé en los siguientes capítulos.

2.5.CAOS Y ORDEN

Los estudios realizados en 1975 sobre termodinámica de Ilya Prigogine, le harían formular su famosa “teoría de las estructuras disipativas” que poco más tarde dará como fruto “La teoría del caos”.

Un sistema dinámico es un conjunto de partes que interactúan entre si y se modifican las unas a las otras a través del tiempo. Este sistema, se considera caótico, si los pequeños cambios efectuados en las condiciones iniciales del sistema provocan más tarde importantes cambios en este.

Estas circunstancias o elementos que dan lugar al “relativo desorden” de un sistema, se denomina en termodinámica entropía, palabra que deriva del griego y significa evolución. Una evolución, que en física es a través del desorden. Y Término que ha sido también empleado en términos artísticos por autores como Robert Smihtson.

Los sistemas dinámicos contienen un orden en el que brota un azar y un azar donde subyace un orden. La Teoría del Caos, plantea que el mundo no es siempre previsible y determinado, sino que tiene aspectos caóticos, donde la inestabilidad o la imprevisibilidad existen. Por tanto, la realidad depende de un cúmulo de circunstancias inciertas.

Ahora bien, veo mi obra como un sistema dinámico donde hay un juego continuo entre caos y orden. Por eso me interesa mucho este concepto de caos dentro de lo que aparentemente llamamos “orden” y vestigios de orden dentro del “caos” .

Volvemos de nuevo aquí a la idea de los contrarios que en realidad no son contrapuestos, si no dos estados que se acaban conectando. Y de la realidad como fruto de esa red de conexiones entre los elementos que forman nuestro universo.

A partir de los postulados del Caos, surgieron nuevas teorías en física, una de las que me interesa especialmente por su conexión con mi trabajo es la que desarrolló Edward Lorenz sobre las órbitas, la “Teoría de los Atractores extraños”.

Las órbitas realmente no son elipses, es sólo una simplificación de la ciencia y la ingeniería, para poder trabajar con ellas de una manera más simple, en realidad casi todas las orbitas reales son fractales.

En 1963 Lorenz publica un trabajo donde incluye representaciones graficas de una órbita poco corriente, a diferencia de la elipse no es periódica y jamás llega a cortarse o se repite, es como un hilo infinitamente largo en un espacio finito.

Esto es lo que más me llamó la atención de Los Atractores Extraños de Lorenz, algo que se considera infinitamente largo, pero a la vez limitado y que jamás llega a cortarse.

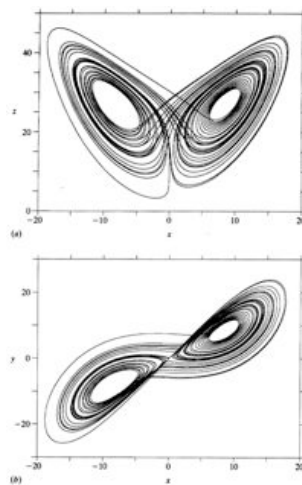


Fig.35 Atractores extraños de Edward Lorenz.

La teoría de Lorenz tendrá como consecuencia el “Estudio de los límites de las cuencas fractales”. Una rama de la dinámica que no se interesa en el comportamiento estable de un sistema, si no en como elige este una de las opciones que se le ofrecen.

Cuando estoy trabajando, no me interesa que el proceso sea algo “estable” y lineal, sino algo que se va desarrollando por si mismo. Va creciendo hacia un lugar y de repente cambia, y puede acabar en otro muy distinto. De alguna manera el caos esta incluido, y yo no tengo total control sobre el proceso, dejo que el proceso en si mismo sea.

*“El universo se compone de azar y disipación , pero el azar con dirección produce una complejidad asombrosa. Y como Lorenz descubrió la disipación es el agente del orden”*¹⁹

Sobre estos conceptos que se mueven entre lo fluido, el caos, el azar, lo ordenado y lo desordenado. Situaría el trabajo de **Sachiko Kodama**, artista y científica que trabaja con entornos líquidos para desarrollar su trabajo.

Sachiko Kodama realiza instalaciones de una gran belleza estética mediante ferrofluidos. Líquidos cargados de partículas de metal, de un color negro bastante opaco.

La artista, realiza estructuras donde se encuentra contenido el líquido y este a la vez se mueve y crece generando unas maravillosas formas geométricas de aspecto muy fractal. Los movimientos del ferrofluido son debidos a la interacción de los campos electromagnéticos que rodean la obra.

19.- Joseph Furd en: GLEICK,J. (1994). Caos : La creación de una ciencia. Barcelona : Seix Barral, 2a. ed.

Esto se acerca mucho a la concepción de entropía de la física, mediante la cual un sistema debido a una interacción exterior pierde su orden y cambia. Pero como ya hemos visto, los sistemas vivos tienden a mantener ese orden hasta dentro del propio caos, y eso es lo que ocurre en la obra de Sachico Kodama.

Lo que me interesa de su obra en relación con la mía, es como sus ferrofluidos “respiran” de una concepción muy fuerte del universo como totalidad, y casi mística para mí.

La obra interacciona con el campo Magnético de todo lo que la rodea, incluido las personas, los sonidos, etc. , por lo tanto es fruto de todo lo que existe a su alrededor. Crece y se transforma a si misma conforme y en armonía con ello .



Fig.36 Sachico Kodama “Protrude, Flow” Ferrofluido, con la colaboración de Minako Takeno, 2001.

2.6. AZAR: GARABATO Y ESCRITURA AUTOMÁTICA

Podemos definir según la RAE azar como: 1.m. Casualidad, caso fortuito./ Combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar.

Ya explicaremos más adelante, cómo en lo referente a física actual, en los experimentos con partículas, no podemos prever lo que ocurrirá y tan sólo podemos expresar “las tendencias a ocurrir” de las partículas. Desde este punto de vista podemos decir que lo que conocemos por realidad esta en cierta forma cargada de azar y el azar cargado de realidad.

De aquí podemos deducir, y también lo hemos visto con “la Teoría del Caos”, que ni lo ordenado es tan ordenado y que dentro de todo azar y fenómeno fortuito podemos encontrar un orden.

A este respecto, me gustaría explicar brevemente un juego matemático desarrollado por **Michael Barnsley** que ilustra muy bien gráficamente este concepto y que asocio con el proceso de creación en mi obra personal.

“**El juego del caos**” se desarrolla de la siguiente forma:

se le asignan a cada uno de los vértices de un triángulo cualquiera un color, elegimos un punto de partida cualquiera dentro o fuera del triángulo, y lanzamos los dados (en el que previamente hemos marcado dos caras para cada uno de los tres colores de los vértices del triángulo). Según el color que salga, mediremos la distancia de nuestro punto inicial a ese vértice y dibujaremos otro punto a la mitad de la distancia; y así sucesivamente partiendo de los puntos que vamos dibujando.

Cuando hemos repetido muchas veces el proceso, el resultado es que vamos observando un patrón, un patrón que compone una construcción fractal, “El triángulo de Sierpinski” .



Fig.37.Formación del “Triángulo de Sierpinski” mediante “el juego del caos”.

Por otra parte, buscando representaciones gráficas del azar, deberíamos hablar del garabato, de ese trazo sin control que normalmente tenemos asociado a lo infantil.

Sobre el garabato y en referencia a la obra de Cy Twombly, nos habla Roland Barthes en su libro *“Lo obvio y lo obtuso”* 20. Para él, el garabato es principalmente la huella del cuerpo. Una huella que permite “leer” el proceso del desgaste, leer porque para Barthes el garabato funciona también como texto.

El autor asocia el garabato con la escritura, en tanto que, al igual que esta el garabato compone una especie de tejido. Un tejido de formas que se unen y asocian entre sí, para formar un elemento único a través de toda esa amalgama de trazos sin control.

Por tanto, al funcionar como escritura podríamos considerar al espectador de la obra como lector. Lector que se sumerge en un concepto de tiempo cuando contempla la obra, ya que esta le hace ver de una manera retrospectiva el movimiento, le hace seguir visualmente el transcurso de la mano, imaginarse que fue antes o después en ese tejido de líneas.

El garabato es como una especie de juego libre, de ahí la tendencia a asociarlo con lo infantil que tenemos.

Es un juego de la creación dentro del proceso. Un proceso suave sin ninguna agresividad, espontáneo, que deja ir a la mano por donde quiere. Es como cuando lanzamos algo y esperamos a ver el resultado.

Desde otro punto de vista, y considerando que ya hemos visto como los conceptos entre el garabato, lo tejido y la escritura pueden acercarse mucho. También podemos encontrar cierta sintonía, entre el garabato y la escritura automática.

A parte de esa capacidad de crear una red visual que ambos comparten. El garabato y la escritura, participan también de esa capacidad de conectar con lo interno y lo inconsciente, a través de la repetición de un gesto.

Para los surrealistas, la escritura automática consistía en permitir aflorar los pensamientos sin ningún control de la razón, la moral y sin ninguna preocupación estética. En cierta forma volvemos a ver una actuación propia de “como lo haría un niño”.

Concretamente, la escritura automática consistía en situar la mano con un bolígrafo en un papel blanco y empezar a escribir las ideas. Sin reflexionar en ellas, sin pensar en los temas y en la coherencia.

A través de este acto de repetición inconsciente, presente tanto en el garabato como en la escritura automática, nos acercamos a la idea de trance, de enajenación, de “el salirse de sí mismo”, con la que también trabajo personalmente.

20.-BARTHES, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso : imágenes, gestos, voces ;* traducción C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2ª ed.

Ya de por sí, la repetición pone en marcha una temporalidad diferente que nos hace dejar a un lado nuestra propia realidad.

Pero si además en este proceso, enfatizamos en que sea lo más fluido e inconsciente posible. Este “salirse de sí mismo”, el actuar como un mero canal, se ve evidentemente magnificado.

La escritura automática contenía esa gran potencialidad de hacer de canal, y el azar era el método de conexión con el secreto del universo, con la “noción de punto supremo” como ellos lo denominaban.

“Todo induce a creer que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, cesan de ser percibidos de una manera contradictoria. En vano se le intentaría buscar la actividad surrealista otro fin que la expectativa de la determinación de este punto”²¹

Particularmente opino que en mis dibujos, se puede percibir un acercamiento hacia el garabato, el azar y la escritura automática.

Primero en cuanto a forma, porque mis dibujos también se acercan mucho a esa idea de tejido, de piel que se puede formar cuando se acumulan los garabatos o contemplamos un texto extenso.

Y luego por el concepto, por partir en la realización de un método no controlado conscientemente, o por lo menos el mínimo que la mente de cada uno nos permita. Partir de ese “dejarse llevar”, de ese “dejar ser a la obra”, o del azar de tirar algo y ver que forma construye.

Sumergirse en estos procesos mediante la repetición, buscar a través de la acción continuada de una actividad ese estado entre la realidad y el sueño y dejar que el propio cuerpo actúe como un mero canal.

De alguna manera todo esto está presente cuando hago un dibujo.

Con estos mismos planteamientos de penetrar en los contenidos del inconsciente mediante la repetición, del “dejarse llevar por la acción” y con una gran relación con la escritura automática surrealista, podemos situar la pintura de acción.

Y por supuesto, Jackson Pollock y su “dripping” como máximo exponente de esa espontaneidad y fluidez a la hora de realizar la obra, sería el ejemplo por excelencia de ese “lanzar algo y ver que forma construye”.

21. Bretón, A. (1930) Manifiestos del Surrealismo, Barcelona, Editorial Labor, 1992, 5ª ed., pág. 162-163.

2.7.SOBRE UNA GEOMETRÍA Y ESTÉTICA FRACTAL: LO INFINITO EN ESPACIOS FINITOS , EL TODO Y LAS PARTES.

La geometría fractal fue descubierta por el matemático Benoit Mandelbrot en 1975. Intentando determinar cuanto medía exactamente la costa de Inglaterra, llegó a la conclusión de que la geometría euclidiana era demasiado limitada para describir algunos fenómenos naturales.

Surgieron entonces, sus descubrimientos sobre geometría fractal. Que desembocarían entre otras cosas, en la imagen fractal más famosa que conocemos “El Conjunto de Mandelbrot”.

Los fractales son sistemas o formas geométricas en los que, casi siempre, una parte contiene la información de todo el conjunto. Es decir, si ampliamos una parte de una imagen fractal, esa parte tendrá la misma forma que la imagen total. A este fenómeno se le denomina homotecia, y una imagen fractal puede ampliarse hasta el infinito.

Pero esta característica de autosimilitud o homotecia, no es un requisito indispensable para que una imagen se considere fractal. Hay otras propiedades que puede cumplir una imagen para ser fractal, como por ejemplo: una dimensión fraccionaria, una compleja estructura a todas sus escalas, o la bifurcación infinita de los elementos que la componen.

Lo que me interesa de los fractales, más que su imagen es su “forma de pensamiento”. El concepto de pequeñas partes que con su crecimiento van formando un todo, una unidad.

Los fractales pueden crecer hasta el infinito, siendo por tanto estructuras infinitas que se insertan dentro de nuestro espacio finito.

Este concepto, esta para mi muy relacionado con la idea que tengo de mi obra. Algo que poco a poco, va construyendo una unidad a través de minúsculas partes, en un proceso que puede ser infinito.

Ya desde los filósofos griegos, surge la idea de que las líneas, círculos, cuadrados y demás fenómenos de la geometría Euclidiana. Son en cierto modo, más reales que la Naturaleza, que incluye escasos ejemplos de estas formas tan perfectas.

La geometría fractal explica casi todas las formas naturales, abarcando todas las escalas de nuestro universo, desde las infinitas galaxias hasta el campo subatómico. Sin embargo, la geometría euclidiana solo puede explicar algunas formas regulares como por ejemplo los cristales.

Son ejemplos de fractales que encontramos en la Naturaleza por ejemplo una montaña, las nubes, y las olas, en los cuales su escabrosidad es la misma en diferentes escalas. O por su bifurcación infinita, las ramificaciones los árboles, o del sistema circulatorio humano.

Respectos artistas que trabajen con este tipo de geometría, encontramos desde algunos detalles en los grabados de Katsushika Hukosai, hasta algunas estructuras de las composiciones imposibles de M.C. Escher.

Actualmente hay artistas como **Timo Nasser** que trabajan a partir de fractales y fórmulas matemáticas, con la idea de dispersar la imagen y captar la idea de infinitud del mundo, según el artista en una búsqueda de la verdad del interior de la forma.

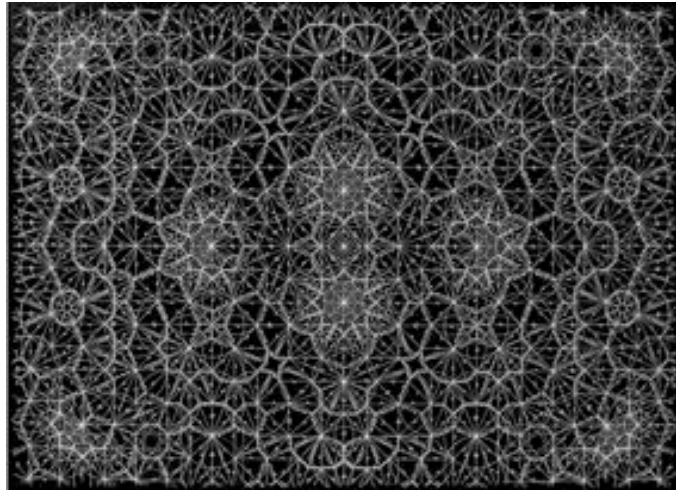


Fig. 38 Timo Nasser,
"One and One #12", Tinta sobre papel pigmentado, 96,5 x 72 cm., 2008.

Otro artista que podemos citar, sorprendente por su enorme complejidad, tanto en diseño, como en elaboración, es **Michael Hansmeyer**.

Michael Hansmeyer, desarrolla la obra a través de fórmulas de matemática fractal. Mediante algoritmos matemáticos que introduce en el ordenador, descompone una forma básica.

Por ejemplo, en su serie de columnas, el artista parte de la forma de una simple columna dórica a la que le aplica el algoritmo. El resultado es una compleja imagen digital de seis millones de polígonos 3D, imagen que luego el artista transforma en unas esculturas de casi 3 m. De alto y 50 cm de ancho, realizadas con capas de papel de 1mm de grosor cada una.

Hansmeyer dice que a través de esa complejidad busca la simplicidad, y el flujo continuo. En un ornamento con condiciones locales muy específicas, pero que a la vez componen un todo aparentemente sencillo.



Fig.33 Michael Hansmeyer "Subdivided Columns - A New Order", papel, 280 x 50 cm c/u., 2010.

Dentro de este capítulo tan matemático sobre fractales, me gustaría hablar de fractales desde una perspectiva más artística y estética.

En el libro "Arte fractal: estética del localismo" los artistas Holger van den Boom y Felicidad Romero Tejedor nos hablan de los fractales desde un punto de vista estético, sentando las bases de lo que ellos consideran una "*Estética Fractal*". ²²

Los fractales son la clave de una "estética de la localidad", que se contrapone a una "estética de la globalidad".

La "estética global", responde al acto artístico que domina las distancias espaciales. Mientras que la "estética local", responde a la acción de lo cercano y otorga más importancia al proceso que al resultado, el tiempo domina sobre el espacio.

El arte fractal no está ligado a la apariencia externa, sino que contiene una realidad interna, simula las leyes de evolución y organización, las leyes esenciales de la vida.

Por tanto, "la estética local" surge de decisiones espontáneas, y al igual que la naturaleza, se basa en el proceso dinámico.

La manera local concede a todo la misma importancia, y resultará global a posteriori. Comienza en un lugar y se extenderá por contactos en un camino secuencial, va creciendo progresivamente hasta formar un todo.

Desde este punto de vista, siento mi obra mucho más cercana a una estética de "lo local". Como ya he mencionado, empiezo a realizar la obra de una manera muy intuitiva, dejando que esta vaya surgiendo poco a poco. Surgiendo, en el proceso de llegar a una unidad mediante los pequeños elementos que la componen.

La reiteración es un pilar básico de la geometría Fractal y también de mi obra.

22.-BOOM, H. Y ROMERO TEJEDOR, F. (1998). Arte fractal : estética del localismo. Barcelona : Felicidad Romero Tejedor ; Braunschweig (Alemania) : Arbeitsstelle für Designinformatik (ADI), 1ª ed.

La Naturaleza se desarrolla desde dentro hacia fuera, cada partícula que se deposita forma parte de la nueva configuración que esta creciendo. Cada forma “independiente” se autoactiva y actúa en su entorno más próximo.

Las formas fractales, no son elementos individuales y separados que dividen un total. Sino elementos determinados, que se añaden de manera secuencial bajo un algoritmo, para formar un total de elementos que tienen una relación de interdependencia entre ellos.

Por otro lado, algo que me interesa mucho en relación con mi obra, es que las “imágenes de lo local” no poseen un contorno exterior que delimite su forma. Si no que parten de su interior, se extienden de forma local. Lo local empieza en un punto, y de ahí va estructurándose hasta estar satisfecho.

Algo que también es para mi una reflexión muy destacable de Holger van den Boom y Felicidad Romero Tejedor, es que como ellos proponen, podríamos ver el Arte fractal como Performance.

Debido a su carácter procesual y a su tendencia hacia lo infinito del proceso, el arte fractal dirige al espectador hacia “el ansia” que sufre el espectador cinematográfico.

El espectador no sabe lo que va a pasar, mientras que el movimiento de las diferentes fases del proyecto fractal, le obligan a sentir curiosidad por la escena siguiente.

Desde mi punto de vista, concuerdo profundamente con los autores. Vivo mi forma de elaborar mi obra, ya sea un dibujo o una instalación, como algo que se acerca mucho a la performance, por su fuerte procesualidad.

Y el final de la obra, no es para mi un final en si, si no un detenimiento del proceso. Detenimiento que puede volver a comenzar en cualquier momento.

2.8. SOBRE LO INFINITO, LO INMENSO, LO INVISIBLE Y EL VACÍO

"La inmensidad esta en nosotros, esta adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia retiene, pero que continua en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte, soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo" 23.

Para Gaston Bachelard, lo inconmensurable es una categoría filosófica del ensueño, una especie de inclinación innata de contemplación de la grandeza. La contemplación de la grandeza es un estado particular del alma, fuera del mundo y ante un mundo que lleva el símbolo de infinito.

Si analizásemos la imagen que el concepto de inmenso dibuja en nuestra mente, como lo inmenso no es un objeto palpable tendríamos que buscarlo de nuevo en nuestra imaginación. Por lo que la búsqueda de las imágenes de inmensidad las realizaríamos en nosotros mismos. Es nuestra idea interior de inmensidad, la que da significado al concepto de inmensidad que percibimos por nuestra vista.

Bachelard, tomando como fuente a Baudelaire, dice que la inmensidad es una dimensión íntima:

"la grandeza progresa en el mundo a medida que la intimidad se profundiza" 24

El filósofo Norberto Bobbio, por su parte, coincide en identificar la idea de infinito con la de misterio :

"Se que estamos rodeados de un misterio . A eso es a lo que yo llamo sentido religioso del hombre. La sensación de que estamos rodeados por un misterio impenetrable. Hoy día tenemos el apoyo de las ciencias para comprendes el sistema solar y las galaxias: hemos asimilado miles, millones de hechos de los que los antiguos no tenían conocimiento. No obstante, el mundo nos resulta cada vez más incomprensible, menos transparente. Cuanto más sabemos, mas conscientes somos de nuestra ignorancia. Toda la Historia de la ciencia se compone, al fin y al cabo de tímidas hipótesis. Por ello hablo del sentido religioso del hombre: de una postura religiosa frente a lo inabarcable, lo indescifrable, lo infinito" 25

23.- BACHELARD, G. (1983). La poética del espacio. traducción de Ernestina de Champourcin. México : Fondo de Cultura Económica, 1983. 2a ed. en español, 1ª reimp. pág. 221.

24.- Baudelaire,C., en: BACHELARD, G. (1983). La poética del espacio. traducción de Ernestina de Champourcin. México : Fondo de Cultura Económica, 1983. 2a ed. en español, 1ª reimp. pág. 233.

25.- Bobbio,N. En: CAPELLÁ,A.(2006). El instante eterno. Barcelona : Herder, D.L. 2006. pág 29

Personalmente, considero que la inmensidad, lo infinito, lo inconmensurable y lo invisible, son ideas intrínsecas al ser humano. Son ideas que viven dentro de nosotros durante toda nuestra existencia. Y que identificamos exteriormente con lo que consideramos sublime, transcendental, con “lo espiritual de la materia”. En mi trabajo, busco acercarme a todos estos conceptos. Representar de alguna manera lo inmenso, lo infinito, lo ilimitado, lo invisible, y lo inconmensurable mediante la forma.

A estos respectos, encuadraría aquí las obras concretas de dos autores, muy en relación con lo infinito, con la inmensidad y por tanto con lo sublime.

Son ambas, obras que han influido en mi trabajo, como guías. En el sentido de señalar el camino.

Pero no como referentes puramente estéticos, sino más bien sobre “formas de contar” y “lo que se cuenta”.

Es decir, a veces cuando se tratan, mediante la forma y la materia, conceptos tan poco materiales. Toda duda que surge a la hora de crear, se multiplica. Y comienzo a planterarme a mi misma, si realmente es posible plasmar lo que quiero.

A veces ver la obra de otros artistas, sobre estos temas tan inmateriales que me interesan, es como un apoyo moral.

Por un lado esta la obra más representativa de **Walter de María “The Lightning Field “de 1977**, en la que instala cuatrocientos postes de metal en el desierto.

Walter de María distribuye estos postes, ocupando un espacio de una milla por un kilómetro. Esto crea una zona de una fuerte atracción energética, y cuando las nubes pasan sobre el terreno, descargan todos sus rayos sobre los postes, creando lo que es la obra en si misma.

En “The Lightning Field “ el artista intenta integrar la pequeña presencia humana en un paisaje de una vastedad impresionante.

Algo que se acentúa aún más, con la distribución de los postes de una forma modular, como si pudiesen llegar hasta el infinito.

El encuentro aquí entre lo infinito, lo inmenso y lo invisible, de una obra que realmente esta hecha con luz, es un acercamiento brutal hacia lo sublime. Sublime que como en muchas otras obras de Land Art se produce en el tiempo concreto del “aquí y ahora”.



Fig.40 Walter de María "The Lightning Field "Catron County, Nuevo Méjico, 1977

Con respecto al otro autor, **James Turrell**, su búsqueda de lo misterioso y el espacio sin límites se produce también a partir de la luz. Pero en Turrell no solo en algunas obras en concreto, sino que toda su producción artística esta realizada haciendo ese uso de la luz. Luz que juega con la percepción del espectador y le transporta en sus sensaciones a un espacio infinito, sin límites.

James Turrell nos propone el arte como experiencia sin objeto, sin imagen, donde el espectador se mira a si mismo , en un proceso casi meditativo.

En los espacios que crea, la luz nos hace perder la noción de ese espacio. Se produce una transformación del estado mental a través de la percepción, algo que nos acerca a estados mentales cercanos al sueño.

"Busco la luz interior que se hace patente en la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos....El estado es como cuando se mira al fuego sin pensar con palabras" 26.

Aunque la obra de James Turrell, que aquí quiero tratar, no sea quizás una de sus obras estéticamente más representativa, pero si conceptualmente.

"Roden Crater", obra que el artista comenzó en 1977 y aún sin finalizar. Es su obra más monumental e impresionante, y en la que más se acerca a una idea de lo sublime y lo inmenso.

26.-James Turrell en: TORRES, A.M.; RECH, A. (2004) James Turrell. Paris : Almine Rech : Images Modernes. Pág.43.

En esta obra el artista, aprovecha el espacio del cráter de un volcán en el desierto de Arizona, para crear a partir de él, uno de sus espacios mágicos.

Transforma la cima en un observatorio de forma semiesférica, y cava diversos túneles que conducen a una serie de bóvedas. Bóvedas cuyo techo es en realidad el cielo, porque no están cerradas.

Es una maravillosa y metafórica manera, de adentrarnos en el cielo a través de la tierra, y de acoplar al espectador a las estrellas.



Fig.41 James Turrell "Roden Crater", Arizona,1977 a actualidad.

Por otra parte, pienso que el Vacío tiene una fuerte relación con los conceptos anteriores de infinitud , de vastedad inmensa, etc.

Al igual que ellos, el vacío ha pasado de ser algo externo, a ser algo interno que se desarrolla en nuestra conciencia. Ahora bien, evidentemente no tengo una concepción personal de Vacío como simplemente ausencia de cosas.

En occidente la concepción de Vacío se relaciona tradicionalmente con la idea de ausencia, pero es algo que esta desbancando la física moderna y que desde luego no se percibe así en oriente desde hace siglos.

En el Hinduismo, el vacío es la condición de cualquier forma y el origen de toda vida. Del concepto de Brahman (lo eterno, lo absoluto) se afirma en los Upanishad (textos sagrados hinduistas) que es vacío.

Los hinduistas tienen el término Âkâsha que significa a la vez espacio y vacío. Âkâsha el elemento originario del que proceden el resto de los elementos: aire, fuego, agua y tierra. Para los hinduistas, el vacío es la característica inherente a todo lo que existe en su cualidad de efímero. Todos los objetos y las formas del universo surgen en un ritmo cíclico de condensación y descondensación. Un famoso Sutra nos dice:

“La forma es el vacío , y el vacío la forma. El vacío no se diferencia de la forma y la forma no se diferencia del vacío. Aquello que sea la forma eso es el vacío; aquello que sea el vacío eso es la forma” ²⁷

En el mundo subatómico de la física, la realidad tiene como rasgo fundamental la unificación de contrarios. Realidad donde las partículas son a la vez destructibles e indestructibles, la materia continua o discontinua, y energía y materia se consideran aspectos diferentes del mismo fenómeno.

A nivel atómico la materia puede funcionar como partículas u ondas, estas ondas son ondas de probabilidad.

La partícula se manifiesta dentro de esta probabilidad una realidad entre la existencia y la no existencia. La partícula no presenta en ningún lugar determinado ni está ausente, no cambia su posición ni está en reposo, lo que cambia es el patrón de la partícula, por lo tanto la tendencia a existir de esta partícula.

Con este concepto tan cambiante de lo que es materia y lo que es energía. Unido a que, si a lo que consideramos materia, lo descomponemos en sus unidades mínimas, no obtendremos más que, en su mayor parte, espacio vacío.

Personalmente, tengo que decir, que mi concepción de vacío como algo ausente hace tiempo que desapareció. Algo que evidentemente se refleja en mi obra con una fuerte implicación del espacio.

Aunque haya un espacio entre las piezas de mis instalaciones donde no haya “nada” colocado, o un espacio de papel blanco entre las partes de mi dibujo. Para mí estos espacios se incluyen en la obra, tanto como los que a simple vista consideramos espacios llenos.

Hablando sobre vacío, debemos volver a hacer referencia a **Anish Kapoor**. Para quien sus obras crean un lugar en la superficie que ocupan, y son un lugar en sí mismas.

En su obra, hay una fuerte presencia del vacío entendido como el vacío de la potencialidad, del que surgen las formas y en el que se sedimentan de nuevo. Intenta plasmar el proceso mediante el cual se pasa del interior al exterior y viceversa, de materializar el paso de la plenitud al vacío.

27.- BÄRMANN, M. (2001). La espiritualidad del vacío. Valencia : Fundación Bancaja, D.L. 2001. pág 16.

Para Anish Kapoor la finalidad de la materia es expresar el vacío, la materia debe ser desmaterializada.

Es en este espacio potencial de vacío donde las oposiciones desaparecen, lugar que es femenino y masculino a la vez.

“El vacío es, verdaderamente, un estado interior(...).Descubro que estoy volviendo a la idea de la narrativa sin argumento , a aquello que permite la introducción de psicología, del miedo, del amor y de la muerte de la forma más directa posible. Este vacío no es algo que no se puede expresar. Es un espacio potencial, no un no-espacio”²⁸



Fig.42 Anish Kapoor “ Marsyas”Hierro y pvc, medidas variables 2002.

28. Kapoor,A.(1991).En: FENÁNDEZ DEL CAMPO, E. (2006). Anish Kapoor. San Sebastián : Nerea, D.L. 2006. pág.45

2.9. SIMBOLOGÍA: SOBRE ALQUIMIA Y GEOMETRÍA

2.9.1 SOBRE ALQUIMIA

Podríamos considerar la alquimia como el origen de la química, para la alquimia lo visible fue hecho de lo invisible.

Los alquimistas se basaban en procesos químicos para conseguir lo que ellos denominaban “La gran obra “ o “Opus”. Que supuestamente era transformar los metales comunes o materia prima (considerada por ellos como la materia prima donde todavía nada ha nacido aunque sea el origen de todos los nacimientos) en oro. Y conseguir así la tintura o piedra filosofal.

Este proceso consta de una parte práctica “Operatio” y otra psicológica o espiritual , la “Imaginatio”.

La parte práctica, se caracterizaba por componerse de 4 fases, que ellos denominaban con el nombre de cada color que caracterizaba dicha fase: Melanosis o ennegrecimiento, Leukosis o emblanquecimiento, Xantosis o amarilleamiento e losis o enrojecimiento. En estos procesos tenían vital importancia el agua y el fuego como representación de lo masculino y lo femenino y la unión de las contraposiciones.

Son estas ideas de la alquimia de hacer visible lo invisible, y de partir en sus procesos de la unión de los opuestos, los conceptos que me interesan en relación con mi obra.

Por otra parte, este proceso de hallar la “prima materia” de la alquimia ejerce una gran influencia en la obra de **Anish Kapoor** (Fig.24). Quien a parte de trabajar con los conceptos podríamos decir que metafísicos de la alquimia, formalmente reduce los colores de su obra casi a estos cuatro. Sustituyendo algunas veces el negro por el azul ultramar, pero siempre en representación de este negro alquímico, del caos donde todo nace y se autogenera.

Anish Kapoor utiliza el color en forma de pigmento en polvo sobre la pieza, pigmento que es lo contrario al la materia sólida, y que dota pues a la obra de un aura inmaterial.

Ya hemos visto, como el artista parte de la idea de autogeneración en su obra. Mediante el pigmento, borra toda huella humana y la obra se nos presenta el pleno proceso de llegar a ser, como si fuese fruto del poder creador del fuego alquímico.

Además del uso del color en relación con la alquimia, en la obra de Anish Kapoor hay una continua utilización de la vasija. Algo muy relacionado con el recipiente donde tenía lugar el proceso alquímico. Y al igual que en este proceso, en las obras del artista este es el vacío original, el abismo, el espacio absoluto del que todo procede.

Este uso de la vasija, es algo que también asocio con mi obra, las piezas de mis instalaciones en cierta forma son como vasijas o cuencos, pequeños espacios donde algo puede ocurrir o crearse.

Por otra parte, con este uso que Anish Kapoor hace del color identifico mi obra **“Sobre espacios reales y líneas infinitas”**.

Es una intervención en un espacio urbano, donde las piezas circulares de arcilla o cera que habitualmente utilizo, han sido sustituidas por vasos de plástico transparente.

La obra tiene una extensión de unos 3 metros de largo por 1,50 de ancho aproximadamente. Pero al ser totalmente transparente, no tenemos una percepción muy definida de ella. Juega entre ser real y no, entre estar terminando o estar empezando a existir.

Sobre los vasos hay pulverizado pigmento blanco con gotas de agua. Para mi, el uso del pigmento en la obra juega un papel parecido al que ejerce en la obra de Kapoor. Es como si el pigmento, le diese el poder a la obra de ser y no ser a la vez, de que consista en algo que esta surgiendo y que se mantiene en plena transformación, como un proceso alquímico.



Fig.43 “Sobre espacios reales y líneas infinitas” intervención urbana, vasos de plástico y pigmento, Azuqueca de Henares, 2011.

En realidad, es de dudosa certeza que los alquimistas alguna vez obtuviesen tintura u oro a través de estos procesos.

El alquimista utilizaba el proceso químico de forma simbólica, y al describirlo lo desfigura mediante símbolos mitológicos hasta hacerlo irreconocible.

Es decir, lo que verdaderamente les interesaba, era proyectar en la materia propiedades psicológicas.

El alquimista tenía una fuerte relación con el inconsciente y también con la materia, a la que esperaba modificar por medio de la imaginación.

En este, otorgar propiedades físicas a la materia, presente en la Alquimia. Podemos destacar la obra de Zósimo, quien desarrolla una especie de filosofía mística, cuyas ideas proyectaba en la materia.

Como alquimista, estaba convencido de que, no solo se puede aplicar a la materia la filosofía, sino que en la materia ocurren procesos que responden al sentido de las condiciones previas filosóficas.

En relación con esto, el filósofo Velimir Abramovic nos dice:

“Si la materia básicamente esta formada de luz , no debería sorprendernos que pueda almacenar información o producir imágenes o cualquier otro efecto . Creo que en el mundo no hay objetos muertos. El cosmos completo esta vivo porque la conciencia es la base de la vida. Constituye la materia” ²⁹

Por otra parte, y hablando de simbología. Jung distingue entre signo y símbolo, diciendo que el símbolo es una imagen que comunica algo más allá que su significado obvio, a diferencia del signo, el símbolo participa de esta forma del inconsciente colectivo. ³⁰

En mi trabajo, me interesan todos estos conceptos anteriores.

Desde el poder que Jung y la alquimia le dan a los símbolos, como imágenes capaces de representar estados psíquicos e inconscientes. Hasta la idea de Zósimo y Abramovic de conferirle poderes psíquicos a la materia, y de traspasar la información que esa materia contiene, al ser humano que entra en contacto con ella.

Pasando por supuesto, por ese carácter de sagrado que personalmente encuentro en todo esto. Es decir, cuando se produce esa interrelación entre arte y sujeto donde se accede a algo más allá de la realidad física de la obra. Algo de sagrado y mágico esta ocurriendo en este proceso.

De alguna manera, me gusta pensar que cuando alguien se encuentra con mi obra hay un intercambio de información y energía, y que nada permanece exactamente igual que antes, ni para la persona ni para la obra. Es por esto, por lo que últimamente he ido introduciendo símbolos, de alguna manera ocultos entre mis dibujos e instalaciones.

29.-Velimir Abramovic, “Diagnosis: el arte en la vida” en: Arent Safir,M.,(2000) “Conectando creaciones: ciencia-literatura-arte”, Santiago de Compostela,Centro Galego de Arte Contemporánea, pág.228

30.- JUNG, C.G. (1993). Psicología y alquimia. Barcelona : Plaza & Janés, 1989. 1a. ed.

2.9.2 SOBRE GEOMETRÍA.

Por supuesto en este cargar una imagen con el poder de cambiar algo en la conciencia del que la contempla, como hemos visto en el capítulo anterior, debemos hablar de **los Yantras y los Mandalas**. Con los que además, encuentro cierta relación, en algunos aspectos, sobretudo con la primera parte circular de mi obra.

Los Yantras y los Mandalas son diseños complejos compuestos de diversas formas geométricas superpuestas, cuyos símbolos arquetípicos están cargados de contenidos místicos, evolutivos y expansivos. La palabra Yantra proviene de la raíz sánscrita “yam” que significa “el portador”.

Los Yantras llevan la información hasta la persona que los contempla, para ello se utilizan imágenes que son fórmulas sagradas. Con el poder mágico de concentrar las energías del universo.

Tanto los Yantras como los Mandalas poseen la misma función, la diferencia es que los yantras son originarios del Hinduismo y los Mandalas del Tantrismo Tibetano, pero la esencia es la misma.

Jung también se servirá de los mandalas para representar su concepto de totalidad. Y como representación de arquetipos del subconsciente colectivo, expresión también de los miedos e impulsos primarios.

En su libro psicología y alquimia, habla sobre las construcciones de Mandalas, que el utiliza personalmente con los pacientes en las terapias. Dice que los Mandalas son en realidad imágenes interiores que solo se construyen gradualmente mediante la imaginación.

Por otro lado, **Bill Viola** encuentra una relación entre su obra y los Mandalas.

Para él, las “imágenes que no son imágenes”, implican un uso de la imagen que difiere del de la reproducción para la apreciación del mundo físico visual. Y los Mandalas son para él un ejemplo de ello.

Al poseer una función específica que determina su apariencia, las “imágenes que no son imágenes” requieren de un proceso de observación específico concebido para obtener la información codificada en sus formas.

Es esta la intención que Viola persigue en sus video-instalaciones, traspasar esta información al espectador.

Ya que hemos hablado de Yantras y Mandalas, deberíamos hablar también de La **Geometría Sagrada**, que surge en occidente, con la misma función que los Mandalas en oriente.

La Geometría Sagrada tiene una concepción del cosmos como un todo, se basa en representar los patrones armónicos intrínsecos a toda forma natural, transmitiendo así esta armonía y esta idea unidad.

Todas las figuras de la Geometría Sagrada se desarrollan a partir del círculo, de la espiral (como ya hemos visto, tan relacionada con el

número phi y la proporción áurea) y los cinco sólidos platónicos: el cubo, el icosaedro, el tetraedro, el octaedro y el dodecaedro.

A continuación, voy a hacer una leve referencia sobre algunas figuras geométricas de la Geometría Sagrada y su simbología. En relación con su aparición en mi obra.

Desde el principio y en muchas culturas **el círculo** ha sido uno de los símbolos sagrados por excelencia.

Aristóteles por ejemplo consideraba la tierra como una esfera que estaba situada en el centro geométrico de una esfera mayor el cosmos. Su movimiento circular simbolizaba para él la perfección divina por ese carácter de la esfera que potencia su poder de englobarlo todo. Concebía el tiempo como un círculo que se repetía indefinidamente.

“El círculo es el medio mágico primitivo que utilizan todos los que tienen un propósito especial y secreto. Se protege así contra los peligros del alma que amenazan desde el exterior, peligros que atacan a todos los que están aislados por el secreto. Inversamente, se utilizaba también desde muy antiguo este método para delimitar un territorio como sagrado e inviolable..”³¹

Es el más profundo y sagrado de todos los símbolos, ya que toda figura geométrica surge del círculo.

El círculo es la línea que contiene mejor energía cíclica, regular, constante, equilibrada, al tiempo que rítmica y estable, es una fuerza inmutable sin ningún ángulo, fuerza externa o tensión que lo perturbe. Simboliza también lo femenino, el nacimiento, el principio de todo, el origen y esta de alguna forma ligado también a la imagen del Big-Bang.

Es una manifestación dinámica y armónica del universo, en un espacio inacabable ,personifica la evolución y el cambio, lo inmutable pero cíclico a la vez, lo ordenado pero constante en movimiento.

En los Yantras simboliza la percepción cíclica, la armonía y la ecuanimidad.

A partir de la unión de dos círculos, se construye la figura de **Vésica Piscis**. Esta es la forma ovoide vertical con dos vértices en sus extremos, patrón armónico llamado por los místicos Vésica Piscis.

Esta forma ovoide se compone de la siguiente manera: vamos “acercando” dos círculos iguales, introduciendo un círculo dentro de otro hasta que compartan uno de sus radios.

31.- JUNG, C. G. (1993). Psicología y alquimia; traducción de Angel Sabrido. Barcelona : Plaza & Janés, 1989. 1a. ed. pág 74.

En el centro de los círculos se formará un óvalo y dentro del óvalo dos triángulos equiláteros, cada uno en un sentido de orientación (arriba y abajo).

Esos dos triángulos hipotéticos que comparten base, representan el micro y el macrocosmos, el cielo y la tierra, la materia y el espíritu, la revelación de los opuestos armónicos, “el como es arriba es debajo de Hermes”.

Además de todo esto, si al óvalo que obtenemos, lo inscribimos en un rectángulo, el rectángulo obtenido, será siempre un rectángulo de proporción Áurea.

Por todo ello, el Vésica ha sido utilizado por muchas culturas como un símbolo sagrado, aunque no tiene un origen muy claro.

Fué utilizado por primera vez por los pitagóricos, luego los primeros cristianos retomaron su uso y se ha utilizado también en Geometría Sagrada.

De hecho, Vésica piscis es una forma primordial para la geometría sagrada a partir de ella se desarrollan las mayoría de sus construcciones geométricas.

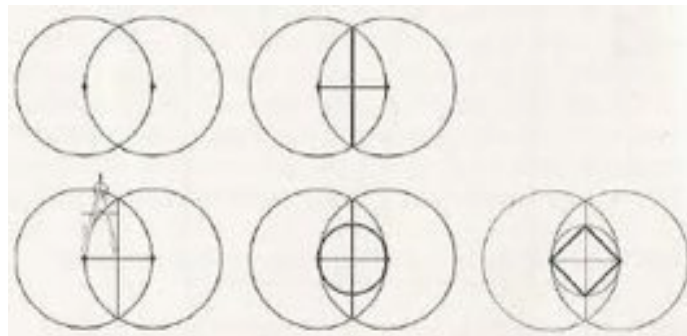


Fig.44 Formación de Vésica Piscis.

El triángulo es el patrón base en todas las formas geométricas, excepto el círculo.

Conforme más lados tenga un polígono, cada vez estos son más pequeños y con ángulos más obtusos y se acercan al círculo.

Es decir las formas geométricas, nacen en el círculo y después vuelven al círculo (a la unidad, al origen). El triángulo es ese primer paso hacia el crecimiento.

Como hemos visto antes, a través de la unión de dos círculos se forma el Vésica Piscis. En el interior de Vésica, se forman dos triángulos equiláteros y a partir de ellos se pueden construir todos los demás polígonos.

Si vamos aumentando infinitamente el número de aristas de estos polígonos finalmente obtendremos de nuevo un círculo.

En la mística el triángulo se entiende como un puente de comunicación entre lo cósmico-intangible y lo terrenal-material.

En Geometría Sagrada los triángulos dinamizan, expanden y direccionan la energía. Tienen la función de activar, guiar, clarificar y dar lucidez.

Al igual que el círculo tienen también un efecto protector y por tanto de confianza.

Por otra parte, **el cuadrado** en la Geometría Sagrada posee la energía de la materialización. De la conexión con la tierra y con la vida más primaria. Simboliza por tanto la nutrición, y el reposo.

Esta profundamente relacionado con los cuatro elementos, y las cuatro direcciones.

Representa la estabilidad asociada con el tiempo, los ciclos naturales y el proceso de vida y muerte.

Y para finalizar, hablaré brevemente del **pentágono**. Figura que simboliza la integración y la unificación del aspecto yang (lo mental, lo activo, lo masculino, el día, y el fuego), con el aspecto del yi, (lo emocional, lo receptivo, lo femenino, la noche, y el agua).

Representa pues lo Andrógino, lo que a la vez es macho y hembra.

Potencia el conocimiento, la sabiduría y la diligencia.

2.10.UNIÓN DE CONTRARIOS

Al principio, en la introducción a mi trabajo, he explicado como una parte fundamental de este es la búsqueda del lugar en que se unen conceptos opuestos. Como materia/energía, dentro/fuera, micro/macro, finito/infinito, cuerpo/paisaje, etc.

Evidentemente, hay en mi esa búsqueda, porque considero estos términos opuestos como distintos estados de manifestación de una misma cosa. Es decir, en realidad los opuestos son lo mismo pero a diferentes niveles, forman parte de la unidad que para mi envuelve todo lo que existe.

Aunque ya Jung decía que sin los opuestos, no podemos tener experiencia de totalidad. Y hemos visto como esa unión de contrarios esta presente, en tradiciones que tuvieron importancia en occidente hace siglos, como la alquimia. Estas concepciones no están tan extendidas en occidente, pero en oriente es algo muy ligado a sus creencias religiosas y sus filosofías.

Pero todo esto va cambiando, en la física moderna occidental el concepto de la realidad, nos presenta las unidades subatómicas de la materia, como entidades abstractas de aspecto dual. Unas veces actúan como partícula (materia), y otras como onda (energía).

A nivel subatómico la materia muestra “tendencias a existir”, y los sucesos atómicos no ocurren con seguridad en determinados tiempos, sino que muestran “tendencias a ocurrir”.

Según descomponemos el mundo en unidades pequeñas, no hallamos ningún bloque básico de construcción, sino tan sólo una compleja telaraña de relaciones que incluyen al observador.

Es decir, podríamos decir aquí que la física de occidente se acerca muchísimo a las concepciones orientales de que los opuestos solo son diferentes estados, pero en el fondo un misma esencia. Y que el mundo, al fin y al cabo, es una unión inseparable de todo lo que existe.

Debo destacar como artistas que trabajan con esta idea de dualidad a **Bill Viola**. Además personalmente muy influenciado por las filosofías orientales.

El artista, estudia profundamente las escrituras del budismo Zen, en 1981 viaja a Japón, donde rueda “Hatsu Yume” video donde trabaja con los extremos yuxtapuestos de muerte y vida, de agua y tierra, de velocidad y lentitud, de luz y oscuridad como recursos principales. Estas ideas, encarnan la paradoja budista de la diferencia y la igualdad simultáneas.

“Estamos acostumbrados a las dicotomías que siempre pensamos que tenemos que escoger, tomar partido, defender una posición, más que ver los dos elementos como partes complementarias de un todo unificado.

Este es el agujero sobre el que hablábamos antes, el intervalo o el vacío entre los dos. Dicho brevemente, esta entidad de conexión que esta a la vez en el interior y el exterior de nuestro lugar en el díptico, el tercer elemento de la ecuación. En el sentido más amplio, es el potencial creativo de todas las imágenes y todas las relaciones” ³².

Por supuesto tenemos que mencionar aquí también a **Anish Kapoor** (Fig.24 y 42), muy influenciado por el hinduismo donde el yo individual (Atman) es idéntico al lo absoluto (Brahman) de forma que toda oposición queda cancelada.

Un elemento muy utilizado por Kapoor y símbolo de esta unión de contrarios es la montaña. La montaña como lo fálico, lo masculino y a la vez la cueva, el útero, lo femenino. Para él lo masculino es luz y lo femenino oscuridad, lo profundo.

“...En las piedras huecas de Void Field intenté sugerir la idea del cielo contenido por la tierra. Angel representa otra transformación: la de la tierra en cielo. Ambas están relacionadas con las obras anteriores constituidas por polvo, que hacen referencia a otra oposición básica: la de lo masculino y lo femenino. Si se considera la forma en la que estaban distribuidas en la Lisson Gallery, Void Field y Angel se comportaban como una obra única. (...).” ³³

En el taoísmo, la realidad se concibe como unificadora de las múltiples cosas. El Tao (camino) es el proceso cósmico en que todas las cosas se encuentran envueltas, estas se consideran patrones constantes de cambio y flujo continuo en una Naturaleza cíclica y en constante movimiento.

Todas las manifestaciones del Tao surgen por la interacción dinámica de dos fuerzas polares: el ying (oscuridad, receptivo, femenino, elemento materno, tierra, reposo, quietud contemplativa) y el yang (fuerte, masculino, cielo, poder creativo, movimiento, obra creativa). El significado original de ying y yang, proviene de los dos lados soleado y sombreados de una montaña. Concepción también presente en Kapoor, y su idea sobre la montaña.

32.-Bill Viola (2004) en: Walsh,J., Belting,H., Sellars,P., Y Perov,K.,(2004)“Las pasiones”,Barcelona,Fundación La Caixa, pág 160.

33.- Anish Kapoor en : MCEVILLE, T.; ALLTHORPE-GUYTON,M. (1990)Anish Kapoor. Londres : Visual Arts Department, British Council. Pág 45.

Para el Taoísmo, el cambio, como tendencia innata a todas las cosas, es la manifestación de la interrelación dinámica de ying y yang. En cualquier par de opuestos existe una relación polar, donde cada uno de los polos está dinámicamente unido al otro, en una unidad implícita de opuestos.

“El “este” es también “aquel” , el “aquel” es también “este”..Que el “aquel” y el “este” dejen de ser opuestos es la esencia misma del Tao. Solamente esta esencia, como si fuese su eje, es el centro del círculo que responde a los cambios sin fin”³⁴

34.- Fung Y., (1958) En: CAPRA, F. (1992). El Tao de la física : una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental; traducción Juan José Alonso Rey. Madrid : Luis Cárcamo, 1992. 3º ed. amp. pág. 133.

2.11.LO SAGRADO: EL RITO, LA MAGIA, EL CHAMÁN Y LA PERFORMANCE

2.11.1 LA MAGIA

Personalmente considero que el concepto que tengo de Arte es inseparable de mi concepto de magia.

De hecho, en su definición de magia, la RAE incluye el término Arte:

1. f. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales.

Aunque si es verdad, no creo que sea en el sentido artístico que a nosotros nos concierne. Por no hablar, de lo discutible del resto de la definición, en lo que la física moderna tendría mucho que decir, sobre esa idea de magia contraria a las leyes de la Naturaleza.

La magia fue la primera forma del hombre de comprender y traducir los fenómenos naturales. Más tarde esa forma de intentar comprender el mundo se segregaría en dos visiones muy distintas: la del arte dominada por la intuición, y la de la ciencia basada en la razón.

Dos formas de conocimiento en principio muy distintas, pero que en el fondo no lo son tanto.

La magia es una manifestación simbólica en la que los símbolos no sólo significan, sino que producen acontecimientos. Un lenguaje capaz de suscitar cambios que redefinen nuestra realidad.

Rodrigo Moulian, nos cita en su libro "Magia, retórica y cognición" a Hubert y Maussen, y su libro "Esbozo de una teoría general de la magia".

En él, los autores nos hablan, sobre cómo la magia es la expresión de una necesidad social. Necesidad compartida por todos los miembros del grupo, que desencadena una serie de fenómenos de psicología colectiva.

Moulian también cita a Claude Lévi-Strauss, quien dice que la eficacia de la magia implica la creencia en la magia. 35

Podríamos relacionar aquí, la forma de operar de la magia con el de algunas escuelas psicoterapéuticas, cambiar nuestra interpretación de la realidad es modificar la realidad en la que vivimos. La manipulación de las representaciones genera acontecimientos en el mundo .

Por ejemplo, en la Psicoterapia sistémica, nos encontramos con que los mecanismos de intervención son rituales terapéuticos. Consistentes en secuencias de palabras y acciones destinadas a la reestructuración de esos mapas.

35.- MOULIAN TESMER,R. (2002). Magia, retórica y cognición : un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual. Santiago de Chile : LOM ed., 1ª ed.

Para mí, el acto de crear es un acto de magia, sobre todo en su parte menos intelectual, en la fase de convertir la idea en forma.

Esta fase, tiene momentos en los que la acción se convierte en algo sagrado y por tanto en un rito. El artista deja de ser quien es como individuo, para convertirse en un mero canal.

Me acerco aquí, por tanto, a ideas que artistas como Josehp Beuys, Ana Mendieta o los accionistas vieneses tenían de la creación. Y a sus conceptos del artista como chamán.

2.11.2 EL RITO Y EL CHAMÁN

Lo ritual esta asociado a lo sagrado, la acción ritual es la conexión con algo superior. El rito establece una relación entre el espacio sagrado y el profano, donde el orden social y lo sobrenatural se sintetizan.

El chamán es el intermediador humano entre los dioses, el espíritu, o lo sagrado. Es decir el es tan sólo un canal y esa comunicación se produce mediante el trance o éxtasis ritual.

El lenguaje ritual es esencialmente simbólico, el rito supone el manejo de los símbolos que conectan al hombre con lo trascendente.

La magia, al fin y al cabo, es un lenguaje, una modalidad de comunicación con unos símbolos particulares. Cada objeto tiene sus propiedades mágicas, las prescripciones que definen la semántica mística.

En la semántica de la magia, la significación es sustituida por la eficacia simbólica. El significante no solo evoca un significado sino que se espera que lo produzca en él. 36

En la creación contemporánea, la presencia de "lo espiritual" supone hablar de sacralizad. De la relación del hombre con el cosmos y la naturaleza, de la experiencia de lo ritual, de la muerte como expresión de un poder absoluto pero también como constatación del paso del tiempo y de todas aquellas vías negativas (nada , silencio , blanco) cuya finalidad es acabar adquiriendo un fuerte sentido positivo.

El artista es el chamán capaz de interpretar el rito a través del ritual, es quien da unicidad a las partes, quien reintegra el significado y se lo acerca a los espectadores.

Para **Anish Kapoor** (Fig.24 y 42), el artista también tiene de alguna forma ese poder del chamán, aunque a través del objeto artístico.

Para Kapoor, a través de la obra se establece un canal de comunicación. El alma se precipita de las alturas y se encarna en el artista a través de la obra.

36.- MOULIAN TESMER,R. (2002). Magia, retórica y cognición : un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual. Santiago de Chile : LOM ed., 1ª ed.

El artista es el encargado de dar nuevas formas a la materia, el que tiene el poder de producir una continua metamorfosis en el universo, y por tanto de transformar la vida en imágenes.

En la tradición india el artista es el que ve, lo que no ven el resto de los mortales. Kapoor considera que su papel es el de entender el lenguaje divino y hacerlo comprensible: encarnar lo absoluto materializado.

Y si hablamos del artista como chamán, desde luego el artista por excelencia en ese campo considero que es **Joseph Beuys** (Fig.20). Nos referimos antes a él cuando hablamos de la piel, y podríamos hacerlo nuevamente más adelante al relacionar el rito y la performance. Pero Beuys al igual que Kapoor y Wolfgang Laib hace un uso de “lo sagrado” y “lo mágico”, que lo distinguen bastante del resto de artistas de performance relacionados con este campo.

Para Joseph Beuys esta sacralización, este ejercer del artista como canal de conexión con lo superior, no ocurre tan sólo en una performance cargada de ritualidad. Para él, esta concepción también está presente cuando la obra se limita a un objeto artístico.

Así las obras de Beuys están cargadas de simbología, y podríamos decir que concede poderes mágicos a los materiales con los que trabaja. Materiales de los que también hemos hablado antes brevemente.

Para Beuys, la pedagogía del arte es muy importante y considera que este tiene una fuerte función de transformación de la sociedad. El artista es para Beuys el canal para que esos cambios empiecen a producirse.

Por otro lado debemos mencionar también el trabajo de **Wolfgang Laib**, Para él el arte tiene la capacidad de activar en el espectador las ideas básicas que han vivido en él durante miles de años.

“Si se dispone una de mis obras en un espacio dado, la obra cambia ese espacio. Así si se coloca una piedra de leche o una pieza de polen en un espacio privado, la vida circundante se modifica. Esto es para mi muy importante y muy bello.(...)” 37

Wolfgang Laib no trabaja directamente con la performance, pero su proceso de elaboración de la obra se mueve dentro de estos conceptos. Su proceso artístico, se convierte prácticamente en un rito, aunque profundizaremos más ello desde una perspectiva de la meditación.

37.- Wolfgang Laib en : GAMONEDA, A. ; MARÍN MEDINA, J. y ORTEGA, C. (2007). Wolfgang Laib : sin principio, sin fin : [exposición, Madrid] 17 de abril - 16 de julio, 2007, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid : MNCARS.

En este acercamiento a la magia, lo ritual y por tanto a lo sagrado nos volvemos a encontrar la obra de **Bill Viola**.

El artista, traduce las imágenes y los temas de pintores medievales y renacentistas, en un intento de recuperar en su obra una emoción y trascendencias que considera perdidas.

En “The Crossing”, nos presenta una figura humana que desaparece por la acción del agua y el fuego. Algo muy asociado con ritos de pasajes y la transformación.

Para Viola, como hemos visto, el arte tiene una función similar a la de los mandalos y los símbolos.

El Arte debe tener la capacidad de transformar al espectador. Y no ejercer tan sólo, un efecto sobre de el, de una forma decorativa, educativa o de diversión.

En sus video-instalaciones, lo que esta en la pantalla debe tener una función curativa. Como el dice, puede pasar a formar parte del proceso vital, puedes tomar esas cosas y usarlas.

Sus obras tienen esa concepción de rito, o meditación para el espectador. Al añadirse la concepción cíclica del tiempo, las obras actúan una y otra vez a lo largo de días enteros semanas y meses.

El ciclo se repite sin fin, en una repetición constante de la imagen. Repetición, que es según Viola, junto con el rito la única posibilidad que tenemos los seres humanos de vida eterna.



Fig. 45 Bill Viola “The Crossing”(fotograma) 1996.

2.12.3. LA PERFORMANCE

Hay tantas definiciones de performance como performers.

En la performance el Arte se vuelve inseparable de la vida, en ellas se da salida a un elemento no religioso pero si sacro. El Performer en este intento de sacralizar el mundo, aparece como mediador entre universos que ahora están desconectados.

Las performances rituales, son pensadas como actos que abren las puertas a lugares desde dónde instaurar los aspectos sacros del ser humano, de la llamada a lo no conocido. En ellas hay una fuerte conexión con el tiempo y el espacio o lugar donde son realizadas, por lo tanto son irrepetibles.

Ya he hablado brevemente de Gunter Brus y el Accionismo Vienés en lo referido a la piel. Pero al hablar de la performance como rito, debo mencionar a los accionistas también en este campo.

Para los accionistas sus performances tenían este carácter casi sagrado, y para ellos el cuerpo era la zona artística, el territorio de acción, de los fenómenos y procesos de la propia obra. Pero en esa corporeidad, a veces abusiva, hay una fuerte búsqueda de la espiritualidad.

Las acciones estaban cargadas de simbolismo, y a parte del cuerpo, pasan a ser protagonistas el tiempo y los objetos, traspasándoles unos contenidos psíquicos.

Rompen así la estructura de la obra artística, y el objeto queda sustituido por la energía vital, el impulso, y el instinto.

La finalidad es una comunión físico-psíquica con el otro, con el cosmos, los aspectos de lo humano no constituidos por la civilización y la cultura.

Se encuadran aquí artistas como Otto Muhl, Rudolf Schwarzkogler, pero quizás cabe destacar como más cargadas de ritualidad las suspensiones corporales de **Sterlac** y sobretodo las acciones colectivas de **Hermann Nitsch** y su "Teatro de Orgías y Misterios". Acciones basadas en procesos rituales, donde se buscaba casi una alquimia de los materiales utilizados. Los líquidos, las sustancias y materias mezcladas, que consistían la mayoría de las veces en sangre y fluidos corporales.

Acciones que contienen toda fuerza del ritualismo antiguo y que visualmente son muy impactantes.



Fig.46 Hermann Nitsch "Teatro de Orgías y Misterios" acción,1938

El fondo, las acciones de la mayoría de los accionistas es de carácter social y crítico hacia su sociedad contemporánea. Pero también está presente una búsqueda de lo trascendente y lo sagrado a través del el límite corporal y mental mediante el dolor.

Límites del cuerpo en los que también se moverán artistas como Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden.

A través de esta liberación de fronteras corporales y psíquicas, adquirirían el poder de hacerse con la parte inconsciente e interna del ser, de hacer visible lo invisible. El dolor del cuerpo les abrirá la puerta del espíritu.

Personalmente de todo estos autores, sobretodo de los accionistas, me interesan menos, en relación con mi obra, sus motivos sociales. Pero si me interesa, la relación que establecen entre el arte como vida y el arte como ritual, así como la idea de cambiar el mundo a través de la de la manipulación del propio cuerpo.

Esta idea es la que más me interesa, ya que de alguna manera, establece una relación entre el individuo y el mundo.

Una relación donde los colocan al un mismo nivel. Si cambias al individuo cambias al mundo, por lo tanto igualan, a un mismo elemento, el cuerpo humano y lo que le rodea.

Por otra parte, contemplo la realización de las instalaciones o incluso del dibujo como una performance. Lo considero el instante más importante de la obra.

Y aunque mis dibujos tienen un final como objeto artístico en si. Para mi siempre son un work in progress, en tanto que han sido finalizados (o mas bien, parados de realizar) en un momento concreto en el espacio-tiempo. Pero ese momento, solo es una de las infinitas posibilidades de ser que tiene la obra, bien podría retomar cualquiera de ellos y seguir dibujando.

En las instalaciones, este concepto esta mucho más claro. Porque aunque si están formadas por un conjunto de piezas físicas, la obra es efímera y se monta y desmonta. En el montaje nunca se sigue un esquema de trabajo o composición, por lo tanto cada vez se monta de una manera diferente .

2.13.MEDITACIÓN Y REPETICIÓN, ENAJENACION E INCONSCIENTE .

El proceso de realización de la obra, para mi es un momento en el que el propio creador y lo creado se funden. Y la identidad del creador como individuo deja de tener importancia.

En ese instante en el que el artista deja de ser quien es, se produce un momento de enajenación.

Esa enajenación tiene lugar a través de la meditación, meditación que en mi caso, se produce a través de una repetición continua de la misma actividad física. Repetición que es dibujar continuamente la misma forma o colocar de manera repetitiva las piezas de una instalación.

Evidentemente, la meditación es algo que nos ha llegado a los occidentales de las sociedades orientales, donde esta práctica tiene un desarrollo mucho mayor.

El budismo y el taoísmo, rechazan la razón y la lógica, y se centran en que todo conocimiento es obtenido mediante la experiencia de la iluminación.

Para preparar la mente para este conocimiento, se desarrollan técnicas y rituales, que conocemos como meditación.

La intención de estas técnicas es silenciar la mente, y trasladar la conciencia de lo racional a lo intuitivo.

Se logra concentrando la atención en un solo detalle, que puede ser la respiración, el sonido de un mantra, la imagen de un mandala o el movimiento del cuerpo sin interferencia del pensamiento, únicamente a través de movimientos rítmicos.

La experiencia de unidad con el medio ambiente que nos rodea caracteriza la meditación, donde no existe el concepto de fragmentación.

Para el budismo Zen, el proceso de iluminación consiste en llegar a ser lo que somos desde el principio y conectar con nuestra naturaleza original. Esto, se consigue penetrando en la naturaleza del uno mediante la meditación.

La meditación puede ser sentado (zazen), donde cuerpo y mente están fundidos en una unidad. O puede ser una meditación activa (do), a través de actividades que requieren perfección técnica, pero en el momento que la maestría trasciende esta técnica, las actividades se hacen sencillas y el dominio de ellas crece de nuestra inconsciencia. Son actividades tradicionales de estas características la pintura, la caligrafía, la jardinería, la ceremonia del té, las artes marciales y el butho.

La repetición de un gesto, hace perder el sentido de lo que ocurre, la automatización de un gesto lleva a la dejación del mundo o del “sí mismo”.

Bruce Nauman, interesado en sus primeras performances en estudiar las experiencias corporales en relación con el tiempo y el propio movimiento. Realizaba performances que consistían en la repetición de acciones monótonas, cargadas de una pesada ralentización corporal.

Acciones repetitivas que no tienen nunca una resolución, que se basan en una circularidad. En tanto que, el espectador cuando las ve no sabe como empezó todo aquello, ni conoce su fin. Acciones obsesivas que no conducen al ningún sitio.

En cuanto a la repetición de un gesto, podríamos destacar la obra de **Juan Carlos Bracho** que realiza sus extensos dibujos murales, a base de repetir el gesto de dibujar una línea, el mismo dice sobre su trabajo:

“El paisaje como acto de transformación física y sobretudo simbólica-metafórica del espacio. El dibujo como cartografía , realizada centímetro a centímetro ;la acción como un pequeño gesto que se repite hasta el infinito , la experiencia como algo cíclico que vuelve a través de la mirada..” 38



Fig.47 Juan Carlos Bracho “Everlasting Love” instalación, 2009

38.-Juan Carlo Bracho en: MOLINA, A (2006). El dibujo como experiencia: 2003-2006. Sevilla. Consejería de Cultura, 2006. pág. 5 .

En esta línea de obra como meditación, encontramos también las primeras obras de **Marina Abramovic y Ulay**, una serie de performances titulada "Nightsea Crossing" que ambos artistas realizaron entre 1981 y 1987.

Las performances consistían tan sólo en eso, en una meditación. En sentarse el uno frente al otro en una silla, con una mesa como mediadora entre los dos. Sin moverse, sin hablar, sin comer ni beber, y estar en ese estado meditativo durante horas.

Reduciendo la acción, a una especie de intercambio energético entre los dos artistas y todo lo que les rodeaba en ese momento concreto. Desapareciendo ambos, de alguna manera, de su forma física.

Esta intención está patente también en algunas performances más actuales y en solitario de Abramovic. Como la realizada en el MOMA en 2010 "The Artist Is Present", que se desarrolla igual que las que la artista realizaba con Ulay. Pero esta vez no es otro artista el que está sentado al otro lado, sino el propio público que acude a la exposición.

"La repetición de las obligaciones puede hacerme completamente libre" "si vas a un sanatorio, prisión o monasterio, tu vida diaria se ritualiza y ya no tienes que pensar más en ella..."³⁹



Fig.48 Marina Abramovic "The Artist Is Present", performance, MOMA, NY, 2010

Al hablar de obra meditativa, debemos volver a **Bill Viola** (Fig.45). Como hemos visto, la circularidad repetitiva de sus videos, convierten la obra en un proceso meditativo. Sensación que se acentúa, por el uso de la cámara lenta en todas sus video-instalaciones.

"Todos aspiramos a tocar la eternidad. Intentamos hacerlo mediante la repetición continua de acciones, tanto si se trata de acciones de seres divinos como en "La Sagrada Familia", como si son acciones de nuestros antepasados, o a través de rituales especiales que reconocen ciclos naturales y el lugar que ocupamos en ellos...." 40

39.-Marina Abramovic "Diagnosis: el arte en la vida" en: ARENT SAFIR, M. (2000). Conectando creaciones : ciencia-tecnología-literatura-arte. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporánea, pág.231.

40.- Bill Viola en: WALSH,J.; BELTING,H.; SELLARS,P.; PEROV,K. (2004) Bill viola: Las pasiones. Barcelona: Fundación "La Caixa". Pág 178.

Por supuesto, hablaremos también de **Wolfgang Laib**, quien concibe sus obras en sí mismas como espacios para la meditación y la reflexión, como una expresión plástica del orden cósmico que rige la naturaleza. Podemos decir además, que no sólo la obra en sí nos acerca al concepto de meditación sino todo el proceso de elaboración.

La obra de Laib, comienza mucho antes de su exposición, con un largo proceso de recolección del polen y la cera y del pulido de las piedras de mármol. Actividades que realiza a mano el artista.

Una vez recolectados los materiales, el proceso de montaje de la obra no se aleja tampoco de esa meditación. Laib desarrolla personalmente sus montajes en los espacios de exposición.

En el caso de los “pollen Works”, los cuadrados se realizan a través de la acción continua de filtrar minuciosamente el polen, por medio de un colador.

La leche que coloca en sus obras debe ser retirada y cambiada por leche fresca cada día, durante la exposición. Por no decir del extenso y mecánico trabajo de realizar las habitaciones de cera de abeja, en las que cubre las paredes totalmente con este material, a base de calentarlo y extenderlo a mano con una espátula.



Fig.49 Wolfgang Laib realizando uno de sus “Pollen Works”polen de pino, 1999.

Dentro de esta faceta meditativa encontramos también las instalaciones de **Motoi Yamamoto**, para quien la meditación es parte esencial de la obra.

El artista realiza grandes instalaciones con sal, generalmente con forma de laberinto y directamente sobre el suelo de los espacios que interviene.

Según el propio artista, empezó a sentir la necesidad de realizar estas obras después de la muerte de su hermana, como una forma de meditación personal.

Algo que evidencia el carácter sagrado que tiene la obra para él, y que se ve magnificado por la simbología que tiene la sal en Japón, donde es considerada un elemento sagrado que se coloca a la entrada de las casas para ahuyentar a los malos espíritus.

Para Yamamoto, cada grano representa un fragmento de la vida, en lo efímero de su obra trata de representar el ciclo de la vida y la muerte. Para él, la sal es como “la memoria de todas las criaturas” y conecta recuerdos de un número incontable de vidas. La forma generalmente circular, de sus laberintos hace circulares esos recuerdos, fundiéndolos entre si en la eternidad.

Yamamoto dice no controlar el proceso de elaboración de la obra, empieza a hacerla entregándose a la repetición de sus gestos y dejando que la obra sea por si misma. La obra es el resultado de la interacción entre la sal, el entorno (lugar, clima) y las condiciones físico-mentales del propio artista.



Fig.50 Motoi Yamamoto “Labyrinth” Sal, Kunst-Station, St.Peter, Colonia, Abril-Junio 2010.

3.SOBRE CÓMO.

3.1. APROPIACIÓN DEL ESPACIO.

Como ya he mencionado antes, considero mi trabajo de alguna forma un proceso infinito, que se muestra al espectador en su detenimiento en un punto cualquiera del proceso.

Esta idea, que es mucho más observable en mis instalaciones. A partir de la obra con este concepto de work in progress, de algo que puede seguir creciendo en cualquier momento, hay una fuerte implicación del espacio donde se realiza. Para mí el espacio completo pasa a formar parte de la obra .

Hemos hablado de la condensación y descondensación de elementos, cuando me refería a los cúmulos, y como ese fenómeno estaba también presente en mi obra. En esta condensación y descondensación el espacio entre las piezas pasa, por supuesto, a formar parte de la obra. Pero también todo el espacio que la rodea, como espacio posible por el que la obra puede extenderse y crecer. También he hablado que mi consideración personal sobre mi obra es la de algo vivo, como algo que crece y cambia a cada instante.

3.2. SOPORTE/TRANSOPORTE Y TRANSDISCIPLINAREIDAD.

Mi obra a veces, no consiste más que en dibujos, pero estos dibujos son lo que hay dibujado más las posibilidades que podrían estar dibujadas. Por ello aunque no trabaje con instalaciones en algunas obras, entiendo que de alguna forma se transgrede el soporte mismo del papel.

Por supuesto esto es bastante evidente en la instalación, en las que habitualmente se mezclan piezas en tres dimensiones con dibujos y hasta con proyecciones.

A continuación, hablaré brevemente sobre algunos de mis trabajos, en los que considero que esta transgresión del soporte y el uso de diferentes disciplinas es más acentuado.

En “**Prometo ser real antes que salga el sol**”(Fig. 51) la obra esta formada por dos piezas de cera blanca colgadas del techo y con un “telón” blanco de fondo. Sobre estas piezas de cera esta proyectado, con un cañón de diapositivas, un dibujo realizado sobre acetato.

Aquí la obra se mueve entre la escultura y el dibujo de la proyección, que para mí más que como dibujo funciona como reflejo.

Pero lo que más me interesa, son los planos de la obra: las dos piezas de cera están colocadas una delante de la otra en relación con la distancia del espectador a la obra. Sobre ellas esta proyectado el dibujo, que a su vez traspasa las piezas de cera y se proyecta en el telón de fondo.

En el telón de fondo, además del dibujo de la proyección, se proyecta también la sombra de las piezas de cera.

Por lo tanto hay varios planos:

- El del dibujo proyectado en las piezas,
- Las piezas en si mismas, que ya contienen dos planos al estar una delante de la otra.
- Y un tercer plano en el telón de fondo, que surge con la mezcla del dibujo de la proyección y la sombra de las piezas que están colgadas.

Me interesaba en esta obra tener tantos planos o puntos de vista, porque el concepto que trataba de contar era el de realidad, un concepto de realidad como algo móvil relativo, donde puedes fijarte en un aspecto u en otro, según tu forma de acercarte a ella.

Realidad que a la vez esta formada por la sombra y el reflejo de los objetos que participan de ella, incluidos nosotros mismos.



Fig.51 “Prometo ser real antes que salga el sol”, instalación, Cera microcristalina y proyección, 2011

Otra de mis obras donde considero que mi uso de varias disciplinas es bastante importante es **“Cuando el caballo blanco se funde con el cielo, llega todo lo que quedó atrapado en el tiempo”** (Fig. 9).

En ella, utilizo piezas en tres dimensiones en la parte del suelo, que continúan por un dibujo sobre tabla, para pasar después el dibujo a la pared y volver finalmente de nuevo a la tabla.

En esta obra me interesaba mucho que fuese una obra de tipo expansivo, en ese paso de un registro a otro. Y que ese paso se realizara de una manera muy fluida.

La obra comienza en el suelo, con las piezas que están cubiertas de pigmento, pigmento que es como el polvo primigenio de donde surgen las piezas y por tanto la obra.

Las piezas van subiendo hacia arriba hasta tocar el borde del “cuadro” y convertirse en dibujo, recorren el plano frontal de este para extenderse por el lateral y llegar a tocar la pared.

En la pared, el dibujo se convierte de nuevo en un plano frontal pero no a la misma distancia que el plano frontal del cuadro.

En este recorrido que la obra hace por la pared, hay un difuminado más o menos en el centro del dibujo, para mí este es otro plano más, es como si la obra intentase traspasar el plano de la pared y meterse dentro de ella.

De la pared volvemos de nuevo al plano lateral del cuadro para “acabar” en el plano frontal de este.

Y no quiero ser repetitiva pero cuando digo “acabar” quiero decir dejar de dibujar en un momento que no tiene porque ser definitivo.

Para mí esta obra es como un recorrido personal a través de mí, de mi interior y de mi exterior, de mis diminutos organismos y de mis galaxias.

El espacio que rodea esta obra, como en las demás para mí forma parte de ella, pero he de señalar que en esta obra el espacio funciona en su verticalidad.

La obra comienza en el suelo, pero en realidad no solo eso, sino que nace de él. Incluye en su espacio propio, lo que hay más abajo del suelo, comienza en un lugar “dentro del suelo” el cual no podemos ver. Después, hace todo el recorrido para proyectarse hacia el cielo.

Así que esta obra no sólo considera el espacio real que la rodea, sino también un espacio en vertical que está por debajo y por encima de ella.

En **“Si respiras, se cae todo”** (Fig.10 y 52) es un caso bastante especial para mí. Igualmente que en algunas instalaciones trabajo con las piezas de arcilla, esta vez en el exterior.

Al trabajar en el exterior, evidentemente el espacio forma parte de la obra de una forma muy intensa. La obra se desarrolla con tierra sobre la propia tierra y un cuerpo humano.

“Si respiras, se cae todo” es una de las obras cargadas de más ritualización y sacralidad para mí, quizás por que esta más claramente desarrollada como eso, como una performance, como un rito.

Si que es cierto, este concepto de rito, es algo que vivo también internamente en el proceso de montaje de mis instalaciones. Pero en el resto de obras, este proceso no forma para mi parte de la obra gráficamente, y tan sólo como algo que pertenece a la obra y ha generado su crecimiento. Es decir, para mi en el resto, es muy importante el proceso pero no lo fotografío para que estas fotos pasen a formar parte de la obra.

“Si respiras, se cae todo” es para mi una comunión del ser humano con la tierra, es como si la arcilla brotase de la tierra, para envolver el cuerpo humano y unificarlo con esta, y después volver a internarse en las profundidades. Es una unión entre lo interior de nuestro cuerpo y lo interior de la tierra.

Como en la obra anterior, no sólo forma parte el espacio que rodea la obra, si no también el espacio que hay por debajo de ella. La obra para mi constituye una especie de círculo, del que solo vemos una pequeña parte que sale de la tierra y se vuelve a meter en ella.

Todas mis instalaciones son efímeras y además irrepetibles. Pues aunque conserve las piezas o los dibujos, nunca nada vuelve a ser montado igual la próxima vez.

Pero en esta obra también esto tiene un carácter especial. Las piezas de arcilla, una vez terminada la performance, fueron dejadas en el lugar y no se retiraron.

La arcilla no estaba cocida y la intención era que con la lluvia esta se fundiese con la tierra. Y así fué, después de varios meses, todas las piezas quedaron reducidas a una leve mancha más oscura sobre el paisaje.



Fig.52 “Si respira, se cae todo” performance, Madrid, con la colaboración de Jose A. Vallejo y Candela Olarte, 2010.

En “**Ven conmigo al vacío**”, las piezas de la obra comienzan a colocarse dentro de un cubo de cristal, sobre un espejo que hay dentro de él.

Las formas por lo tanto, se reflejan en el espejo y surgen de su propio reflejo, de el espacio que hay en el interior del espejo.

Después estás mismas piezas están colocadas de manera que parece que atravesasen el grueso cristal del cubo.

Por lo tanto, para mi, ahí hay otro espacio. El espacio del grosor del cristal.

Al salir del cubo las piezas se extienden por el plano horizontal de la peana y bajan verticalmente hasta el suelo.

En este “bajar hasta el suelo”, las piezas no lo hacen reposando sobre la peana, sino que están en el aire, pegadas unas a otras creando otro espacio más.

Que en este caso es para mi un espacio curvo que no vemos, pero que existe y la obra se adapta a su forma.

Una vez llega al suelo, la obra se extiende por él y se introduce en el suelo para luego volver a salir, de nuevo otro espacio. El que esta debajo del suelo que pisan nuestros pies, que nosotros no podemos traspasar físicamente, pero la obra si.

Finalmente, la obra seguirá creciendo por el suelo, hasta llegar a un biombo que hace las veces de pared.

Las piezas se levantan del suelo y van literalmente, a traspasar esa pared. Participando de ese otro espacio, que hay detrás de la pared.



Fig.53 “Ven conmigo al vacío” instalación, arcilla refractaria , espejo y urna de cristal, medidas variables, 20011

“Interior infinito” (Figs. 54 y 55) se trata de una instalación que parte de una estructura circular colgada del techo. De esta estructura, cuelgan a modo de cortina y formando un tubo papeles serigrafiados. Papeles muy transparentes, con motivos que iconográficamente nos recuerdan al interior de nuestro cuerpo. Pero son tan traslúcidos, que nos dejan ver el exterior a través de ellos.

En la parte superior del tubo de papel hay colgado un espejo circular, paralelamente colocado con otro en el suelo y en el mismo eje vertical. Si nos asomamos al interior de la obra, veremos nuestra propia imagen, el interior de la obra y el espacio que la rodea, multiplicados hasta el infinito. En una sucesión de reflejos de la imagen sobre si misma.

Para mi esta obra se acerca ligeramente al concepto de la cabañas que elabora Chris Drury. Espacios que cuando permanecemos dentro de ellos podemos ver lo que hay fuera a través de un espejo situado en el techo.

Por otra parte, también encuentro cierta similitud, en cuanto a la búsqueda del espacio infinito con la instalación site-specific “Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life “ 2011, realizada por Yayoi Kusama para su actual exposición en el MNCARS.

En ella, la artista construye un cubo donde paredes y techo son de espejos, teniendo este efecto de repetición infinita de imagen. Pero además, ella consigue esta repetición infinita horizontal y verticalmente. Al contraponer al techo de espejos, un suelo cubierto por una fina capa de agua que hace las veces de espejo.

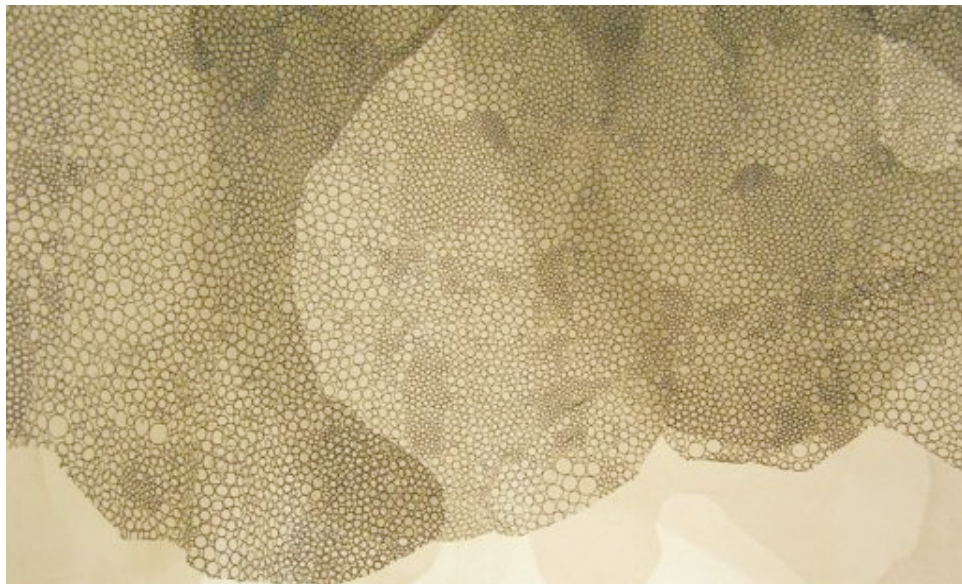


Fig. 54 “Interior Infinito” Instalación, papel serigrafiado y espejos, medidas variables, 2011 (detalle del interior)



Figs. 54 y 55 "Interior Infinito" Instalación, papel serigrafiado y espejos, medidas variables, 2011.

3.3.TIEMPO / PROCESO DE CREACIÓN

"..En los ritmos dinámicos de nuestras obras , el tiempo interviene como factor de emoción , el tiempo es la sustancia ideal de nuestras construcciones, el campo mismo del movimiento, de las figuras sucesivas de nuestras obras. Nosotros lo denominamos cuarta dimensión".⁴¹

Evidentemente descubrimientos de la ciencia como: la Teoría de sistemas, la cuántica, la relatividad, la cibernética, etc. tienen consecuencias para el arte.

41.-Manifiesto Constructivista de los hermanos Gabo(Moscú 1920). En: SCUDERI, M.(Enero 1965).El arte y la cuarta dimensión. 37/50, nºCVI, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, pág 100.

Entre todos ellos, podríamos considerar con mayores consecuencias, los descubrimientos sobre el espacio/tiempo, como elementos elásticos en lugar de absolutos y universales, curvados o plegados en lugar de planos, y dinámicos en lugar de constantes.

En definitiva, la consideración de la realidad como algo donde los objetos, además de objetos, son también procesos y las formas se nos presentan como patrones dinámicos.

Como ya hemos mencionado antes, en 1967 el propio Robert Smithson propone la incorporación de “lugar” y “tiempo” a la obra de arte. Con la exposición de Earthworks en 1968 en Nueva York se abre el comienzo a otro concepto de obra de arte.

Surgirán nuevas propuestas, encuadradas dentro de lo que se denominará Arte Procesual.

Un arte, que ya no está solo encaminado a la realización de objetos. Y se asume el valor comunicador del proceso en el que tuvieron lugar dichas experiencias. Algo que podemos detectar en obras o acciones de artistas encuadrados en movimientos contemporáneos, como el Post minimalismo, el Arte Póvera, el Body Art , el Land Art o lo Conceptual.

Para mi, mi obra es procesual, en cuanto que es generada por un proceso, pero hasta aquí toda realización de un objeto conlleva un proceso y podríamos entonces extender esta definición a la producción de cualquier objeto artístico.

Pero el proceso forma parte de mi obra no como un proceso técnico, sino como algo que hace que la obra crezca en un sentido u otro, y que pare de desarrollarse en un momento determinado.

Si bien, estos momentos de cese de crecimiento de mi obra, así como los caminos que escoge para crecer, son infinitos.

En tanto que son de una manera determinada en un momento determinado. Pero las posibilidades que puede escoger la obra para desarrollarse son infinitas.

Por otra parte si es verdad que de alguna manera, el resultado de mis procesos de creación son objetos artísticos propiamente dichos. Aunque yo considere estos objetos como un “work in progress” continuo.

Pero creo que aunque el espectador observe un objeto, también puede percibir en él el proceso. Y esa idea de que lo que tiene ante sus ojos, puede cambiar en cualquier momento.

3.4. AZAR / REPETICIÓN /MEDITACIÓN /RITO / PERFORMANCE

En mis dibujos es evidente una cierta forma de dibujar compulsiva, como una forma de meditación o de trance.

Dibujos que para mí tienen una fuerte relación con el cuerpo. Con el dejar que el cuerpo vaya haciendo físicamente el dibujo, el dar total libertad a la mano para elegir por dónde va.

Por otro lado, esto se acerca mucho a la forma oriental de pintar. Aprovechando los accidentes y el azar, dejando que la obra vaya surgiendo. Literalmente no voy dejando caer las líneas, pero de alguna forma es como si ocurriese así.

En lo relativo al dibujo en relación con el cuerpo, y sobretodo al dibujo como huella del propio gesto del cuerpo, me gustaría señalar un artista en el que esta relación me parece espectacularmente intensa.

Toni Orrico, un bailarín, performer, y artista visual, que realiza sus dibujos basándose en los movimientos continuos y repetitivos de su propio cuerpo.

Es decir, Orrico arma cada una de sus manos con una gruesa barra de grafito y comienza a mover sus manos y cuerpo repetitivamente.

Estos movimientos normalmente son el círculo que producen sus brazos al subir y bajar, y el que produce su cuerpo al girar sobre sí mismo. Evidentemente, la mayoría de sus dibujos son por tanto circulares.

El artista se venda los ojos y realiza estos dibujos verticalmente sobre una pared o directamente sobre el suelo.

Encontramos en él, no sólo en la repetición de gestos y el duro proceso físico, sino también en ese acto de taparse los ojos, un querer contactar con algo muy interior de su ser, una meditación.



Fig.56 Toni Orrico "Penwald: 2: 8 circles"performance,grafito sobre papel, 2009

Volviendo a mi obra personal, trabajo de la misma forma en mis dibujos que en mis instalaciones.

La única diferencia es que en la realización de las instalaciones, esa forma de trabajar tiene dos fases.

Una que se desarrolla en el taller, realizando repetitivamente las piezas, repetición que para mi se acerca mucho también a la meditación. Y otra donde las piezas realizadas son colocadas, bien en el exterior, o una sala de exposiciones.

El proceso de colocación de las piezas es el mismo que el proceso que sigo en los dibujos, voy dejando que la obra sea.

Pero de alguna manera, en el montaje de las instalaciones este proceso para mi es más intenso. En tanto que es más físico, la meditación es mucho más evidente. El momento de enajenación, en el que “ya no soy yo” la que esta colocando las piezas, se produce antes y es más denso.

Quizás sea por esta facilidad de “salirse de si mismo,” por lo que en alguna de mis instalaciones, me planteo no ser yo personalmente la que lleve a cabo el proceso de montaje.

Para mi cuando se produce este proceso de enajenación, hay una fuerte conexión con el inconsciente colectivo. Con la esencia común a todo ser humano.

Por lo tanto, el quien lleve a cabo la realización de la obra deja de tener importancia.

Este aspecto a la hora de trabajar, lo observo por ejemplo en los “Wall Drawings” de Sol Le Witt. Donde el propio artista no es el que lleva a cabo la realización de los murales. El “quien” deja de tener importancia para cedérsela al “qué” y al “cómo”.

Cuando dibujo, puedo hacerlo durante horas y finalmente puede dolerme la mano o la espalda. Pero al fin y al cabo, suelo hacerlo sentada en mi estudio, que es para mi un lugar familiar en el que controlo todo el espacio.

En las instalaciones, normalmente salgo de este espacio, por lo que la relación con lo que me rodea cambia totalmente. Y generalmente no son lugares a los que estoy acostumbrada.

Este desconocimiento espacial del entorno, hace que el proceso de crecimiento de la obra surja de un lugar más interno todavía, más inconsciente.

Además, ya he mencionado, que el proceso físico de repetición que se produce cuando monto una instalación, es más duro y prolongado que cuando hago un dibujo. Esto hace que este proceso se acerque más al trance y a la performance que en el dibujo .

3.5. HORROR VACUI / PINTURA DE ACCIÓN

“Toda acumulación de objetos modestos los dotan de espíritu reforzando el potencial de todos ellos. Y termina creando un nuevo espíritu extraordinariamente poderoso. El espíritu de una piedrecita corriente no tiene mucha fuerza, pero cuando la sumas con las numerosas piedrecitas, hace el espíritu colectivo del montón y llega a ser una fuerza masiva”⁴²

Anteriormente, he hablado de Jackson Pollock, en lo referente al azar, ahora debo extender algo más en cuanto a la Pintura de Acción. Me siento cerca de la Pintura de Acción en cuanto que para mi, como ya he explicado, y como cito anteriormente, el concepto de ritual es algo presente a la hora de llevar a cabo la obra.

Por otro lado, el cuerpo tiene un papel fundamental en mis dibujos. El trazo de cada círculo, es fruto del giro que hace mi muñeca y del material que utilizo para dibujar sobre el papel. Ese trazo, no es el mismo si se realiza con un porta minas de 0,35 mm de grosor que mantiene una estabilidad en todo el proceso, o si se realiza con un lápiz normal de color al que hay que ir sacándole punta. Evidentemente, los movimientos de mi cuerpo, lo que “sufre” el lápiz, la mayor o menor presión al dibujar, o la velocidad con que se realiza el trazo quedan reflejados en el dibujo.

Desde este punto de vista, considero que mis dibujos si que tienen algo en común con la pintura de acción.

Si es cierto que el tamaño no suele ser muy grande, como para envolverme en ellos durante el proceso, y que evidentemente no los realizo con el papel colocado en el suelo.

Pero considero, hay una similitud con este concepto de la pintura de acción debido a las escalas. En la pintura de acción, se utilizan lienzos de grandes dimensiones, para que el artista pueda estar físicamente dentro de la obra mientras la realiza.

Yo también experimento esa inmersión dentro de la obra. Inmersión que aunque no sea física existe igualmente.

Debido al pequeñísimo tamaño de cada círculo que dibujo, visualmente tengo que acercarme mucho al papel para dibujar. Así que mi campo de visión se reduce, únicamente, al papel en el que estoy dibujando. Algo que crea esta inmersión dentro de la propia obra, aunque sea más psicológica que física.

Además de todo esto, el “Horror Vacui” tan presente en la pintura de acción, no esta al menos evidentemente presente en mi obra.

Pero hay algo que quiero aclarar, yo no relleno literalmente un dibujo de círculos hasta llegar al límite físico del papel. Pero tampoco tengo la concepción de que lo que se ve dibujado en el papel sea el dibujo en si.

42.- ROUX, J.P. Faune et Flore sacrées. Dans les sociétés altaïques, Paris. 1966.

Para mí los dibujos, son infinitos y continúan a través del espacio traspasando lo que es el papel en sí mismo. Es por ello que considero mis obras como no acabadas o terminadas.

Esto es quizás, más patente en las instalaciones. Donde el dibujo y las piezas se van extendiendo, y forman parte de la obra no sólo el espacio que esta ocupa, sino todo el espacio que la envuelve. De alguna manera, es como si la obra continuase, aunque no lo veamos con nuestros ojos.

En ese extenderse y crecer de mi obra en su faceta de instalación, si que se acerca mucho a la idea de llenar el espacio. Sobre todo cuando dibujo y escultura abarcan diferentes planos, es decir, por ejemplo una misma obra que comienza en el suelo para subir verticalmente por una pared, de la que luego cubre su parte horizontal, para volver a llegar la verticalidad de la pared...

Es en este sentido, como una invasión del espacio por la obra, una obra que es como algo vivo, algo fluido que crece y se extiende.



Fig.57 "Sin título" Instalación, cera de abeja y dibujo, medias variables, 2011.

3.6. WORK IN PROGRESS

Después de aspectos que he tratado en el trabajo, en lo referente a los temas en los que se inspira mi obra: como la concepción de los opuestos como diferentes aspectos de un mismo fenómeno y la concepción cíclica y circular del tiempo de las filosofías orientales.

Así como, la imposibilidad de decir que una partícula es de una determinada manera, sino tan sólo poder expresar sus tendencias a ser y a existir.

De ver que los sistemas pueden pasar, en cualquier momento, a convertirse en caóticos. Pero que lo que entendemos por caos en realidad conlleva un cierto orden.

Que no podemos definir el universo como algo formado por elementos separados, sino por un todo interrelacionado .

Por no hablar de un tiempo y espacio cuánticos inseparables entre si y que se curvan y pliegan sobre si mismos .

La verdad, me es imposible concebir mi trabajo como algo lineal en cuanto al espacio-tiempo. Algo que tiene un principio y un fin determinados, y que es tan sólo lo que vemos ante nuestros ojos y no otra cosa.

Por ello y como ya he dicho antes varias veces a lo largo del trabajo, lo considero un work in progress continuo.

Para mi, mis obras son obras en continuo crecimiento, crecimiento que comienza en un punto cuando la obra es un dibujo, pero nunca considero que ese primer punto sea el principio.

Ese primer paso físico, es fruto de millones de intercambios de energía e información en el tiempo que me llevan en un momento dado a dibujar ese primer círculo.

Círculo que cuando realizo, realizo totalmente en mi tiempo presente “aquí y ahora”. Pero que el impulso que me llevó a realizarlo, esta perdido en un espacio-tiempo indeterminados y en un universo compuesto por una infinita red de relaciones.

Y en cuanto al final del proceso, para mi no existe tampoco. Hay un detenimiento en un momento dado, que por supuesto decido yo, pero no es para mi un final. Es el detenimiento de un proceso que puede volver a comenzar en cualquier momento, hacia delante o hacia atrás en el tiempo.

Evidentemente esto mismo pienso de mis instalaciones, sólo que estos procesos son más claros en ellas. Al tratarse además de obras efímeras y site specific.

Obras que se montan en un lugar determinado de una manera, para luego desmontarse y volver a montarse en otros lugares, pero nunca se volverán a montar de la misma forma.

4. CONCLUSIÓN : OBRA EN EXPOSICIÓN.

La obra que presento a la exposición, consiste para mi en la conclusión física de este trabajo de TMF.

Ya que opino, resume muy bien el curso que esta siguiendo mi trabajo y deja vislumbrar el que seguirá en un futuro.

Comentaré a continuación la obra brevemente, pues siguen mi línea habitual de trabajo, y para no extenderme más, no me referiré ideas generales, sino a aspectos que observo en ellas particularmente.

Los tres dibujos, están realizados con lápiz de color y grafito sobre papel japonés de 91 x 61 cm. En ellos retomo una serie ya comenzada este año en mis dibujos , **“Sobre magia”**.

Cada uno de los dibujos contiene ,en su parte central, un símbolo “oculto”, que no se percibe con un primer golpe de vista.

En este caso particular los símbolos que utilizados son: el Círculo, el Triángulo y el Vésica Piscis, figuras geométricas de las que anteriormente hemos comentado su simbología.

Al aumentar ligeramente la escala del papel que utilizo normalmente, , el trabajo ha dejado de desarrollarse sobre una mesa para ser efectuado en vertical.

Esto implica que el acto de dibujar sea más físico, que se acerque más todavía al que realizo cuando monto una instalación. Que el cuerpo tenga mayor implicación en la obra y que el proceso de meditación, enajenación o trance sea mayor.

Por otro lado, hay algo para mi que distingue estos dibujos de los anteriores. En ellos, aunque es algo que ya observo levemente en algunas obras anteriores, hay zonas donde el dibujo se hace casi transparente, donde parece que desaparece pero aún sigue ahí, perceptible a la vista.

Para mi es una búsqueda de lo infinito, de lo infinito en espacios finitos como vimos con los fractales. De la representación de lo sublime, o lo sagrado a través de lo inmenso, lo invisible.



Fig. 58 y 59 “Sobre magia: Vésica Piscis”, Lápiz sobre papel japonés, 91 x 61 cm., 2011. (Obra completa y detalle).



Fig. 60 y 61 "Sobre magia: Círculo", Lápiz y grafito sobre papel japonés, 91 x 61 cm., 2011. (Obra completa y detalle).



Fig. 62 y 63 “Sobre magia: Triángulo”, Lápiz y grafito sobre papel japonés, 91 x 61 cm., 2011. (Obra completa y detalle).

Es en esta línea de acción, donde también se mueve la instalación que presento. Cuando realicé en Junio del 2011 la intervención urbana **“Sobre espacios reales y líneas infinitas”** (Fig. 43), debido a las características específicas de la propuesta, cambié mi forma de trabajar hasta entonces.

Esta intervención era una colaboración con EACEC proyecto que dirigen un grupo de artistas formado por: Alberto Martínez Centenera, Tania Tsong y Ainhoa Andrés Batres. (<http://eac-elcontenedor.blogspot.com/>).

EACEC tiene como lugar de ejecución de los proyectos un contenedor de obra en el espacio público e invitan a otros artistas a realizar proyectos específicos en ese lugar.

Por las características de la propuesta, decidí que tenía que trabajar con materiales menos costosos, pesados y laboriosos a la hora de producirlos y montarlos, de los que eran habituales en mí.

Trabajé con vasos de plástico transparentes, pensando ya en esa idea de invisibilidad e infinitud contrastada con la fuerte presencia física y geométrica del contenedor.

Pero lo cierto es que, cuando finalmente la lleve a cabo, la “forma invisible” de la obra me sorprendió muy positivamente. Por ello, me interesó trabajar más con este aspecto de invisibilidad, que me transporta a mi idea de infinito.

Algo que creo que es muy patente en los dibujos que presento y sobre todo en la instalación.



Fig. 64 “ Al atardecer, cuando crees que me ves”, Instalación, resina de poliéster silicona y cristal, medidas variables, prueba de estudio, 2011.

La instalación “ **Al atardecer, cuando crees que me ves**” (Fig.64), esta realizada en resina de poliéster transparente.

Nunca había trabajado con este material, cuando realicé “Sobre espacios reales y líneas infinitas” (Fig. 43) con los vasos de plástico. Contemplé la posibilidad de realizar la obra con materiales más industriales.

Pero no me interesaba seguir trabajando con materiales que conceptualmente nos fuesen tan reconocibles como un vaso. Y finalmente, tras experimentar con varios tipos de tubos de plástico, decidí que lo mejor sería trabajar con moldes y resina. Y que mi obra no perdiese ese carácter tan orgánico, por lo menos en cuanto a la forma, aunque el material ya no lo fuese.

En “ Al atardecer, cuando crees que me ves”, al igual que en anteriores instalaciones, trabajo sobre varios planos, el horizontal del suelo y el vertical de la pared. Hay un uso de los espejos como metáfora del reflejo, de las innumerables dimensiones de la realidad.

La obra va creando esas realidades mediante formas ovaladas y espacios curvos, va mostrándonos lo que está ahí pero que no vemos. La imagen que aquí presento (Fig.64), es una prueba realizada en mi estudio. Por mi forma de trabajar evidentemente, este montaje no es definitivo y no será el mismo en la exposición de TMF, pero si son estos aspectos los que me interesan.

Definitivamente, creo que este es el momento presente en el que estoy. En la preocupación por las diferentes dimensiones que componen la realidad, que para mi implica esa dimensión del universo como un todo.

La búsqueda de lo infinito, lo invisible, y lo inmenso en un acercamiento a lo sublime. Unido a una aproximación hacia lo sagrado y lo mágico, a través de los símbolos.

Aunque esto no se traduzca en un cambio, excesivamente perceptible, en cuanto a forma. En mi obra, si que ha habido un cambio conceptual. Acabo empezar a recorrerlo y creo que es el camino que seguirá mi trabajo en un futuro.

5.REFERENCIAS

5.1. LIBROS:

- ALBERTI, L. B.** (1784). El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci ; y Los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti. Valencia : Libros París-Valencia.1998. Reprod. facs. de la ed. de: Madrid : en la Imprenta Real.
- ALLTHORPE-GUYTON, M.** (2000). Taratantara / Anish Kapoor. Barcelona : Actar, cop.
- AMOR,M.**(2006)Gego: desafiando estructuras. Barcelona. Porto : Fundação Serralves ; MACBA.
- AMOR,M. ; BOIS, Y. ; BRETT, G. y PERUGA, I.** (2006). Gego : desafiando estructuras. Barcelona : MACBA.
- ANDERSON, M.** (2000). Whitney biennial : 2000 biennial exhibition. New York : Whitney Museum of American Art.
- ARENT SAFIR, M.** (2000). Conectando creaciones : ciencia-tecnología-literatura-arte. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporánea.
- AROLA, R.** (2008). Alquimia y religión: los símbolos herméticos del siglo XVII. Madrid: Siruela.
- BACHELARD, G.** (1983). La poética del espacio. México : Fondo de Cultura Económica. 2a ed. en español
- BÄRMANN, M.** (2001). La espiritualidad del vacío. Valencia : Fundación Bancaja.
- BARTHES, R.** (1992). Lo obvio y lo obtuso : imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 2ª ed.
- BENOIT B.,M.** (2006). Los objetos fractales : forma, azar y dimensión. 6ª ed. Barcelona: Tusquets.
- BERNARDEZ SANCHIS,C.** (1999). Joseph Beuys. Madrid : Nerea.
- BEUYS, J.** (2006). Joseph Beuys : ensayos y entrevistas. Madrid : Síntesis.
- BOHM,D. y PEAT. D.** (1988). Ciencia, orden y creatividad : las raíces creativas de la ciencia y la vida. Barcelona : Kairós. 1º. ed.
- BONAMI, F.** (2011). Espíritu y espacio: colección Sandretto Re Rebaudengo. Madrid : Fundación Banco Santander ; Turin : Fondazione Sandretto Re Rebaudento ; Madrid : TF. Editores.
- BOOM , H. Y ROMERO TEJEDOR, F.** (1998). Arte fractal : estética del localismo. Barcelona : Felicidad Romero Tejedor ; Braunschweig (Alemania) : Arbeitsstelle für Designinformatik (ADI), 1ª ed.
- BOURGEOIS, L.** (2002). Destrucción del padre, reconstrucción del padre : escritos y entrevistas, 1923-1997 / Louise Bourgeois. Madrid : Síntesis.
- BRIONY, F.** (2004). The infinite line : re-making art after modernism. Londres : Yale University Press.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C.** (2006). Estética de lo efímero. Madrid : Arena.

BURCKHARDT, T. (1999). Ensayos sobre el conocimiento sagrado. Palma de Mallorca : José J. de Olañeta.

BURTON, J. ; DEACON, R. ; DE SALVO, D. y PRICE, M. (2009). Anish Kapoor. London : Phaidon, 1ª ed.

BUSINE, L. y GIELEN, D. (2005). Anish Kapoor : melancolía. Hornu (Belgique): Musée des Arts Contemporains Grand-Hornu.

CAPELLÀ,A.(2006). El instante eterno. Barcelona : Herder.

CAPRA, F. (1992). El Tao de la física : una exploración de los paralelos entre la física moderna y el misticismo oriental. Madrid : Luis Cárcamo, 3º ed. amp.

CARROUGES,M. (2008). André Breton y los datos fundamentales del surrealismo. Madrid : Gens, 1ª ed.

CENTRO ARGENTINO DE INVESTIGACIONES DE ARTE (1997). Arte y recepción : Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 22-23 y 24 de setiembre de 1997 / VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires : Centro Argentino de Investigaciones de Artes.

CLAIR, J. (1999). Cosmos : del Romanticismo a la vanguardia, 1801-2001. Barcelona : Centre de Cultura Contemporània.

CORTÉS, J. M. ; PICAZO, G. ; SCHANNDER, M. ; MASCARÓ, J. ; PANE, G. ; TÁPIES, A. y VIOLA, B. (2004). Siete propuestas y un epílogo para el final del milenio : cicle. 7, El instante eterno. Valencia : Generalitat Valenciana.

CRUZ SÁNCHEZ, P.A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2004). Cartografías del cuerpo : la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia : Cendeac.

DE SALVO, D. y BALMOND, C. (2002). Anish Kapoor : Marsyas. Londres : Tate Publishing.

ECCHER,D. (2005). Wolfgang Laib. Milán: Mondadori Electa.

FENÁNDEZ DEL CAMPO, E. (2006). Anish Kapoor. San Sebastián : Nerea.

FRANCÉS, F. Y MOLINA, A. (2005). Anish Kapoor: my red homeland. Málaga : el Centro.

GAMONEDA, A. ; MARÍN MEDINA, J. y ORTEGA, C. (2007). Wolfgang Laib : sin principio, sin fin. Madrid : MNCARS.

GLEICK,J. (1994). Caos : La creación de una ciencia. Barcelona : Seix Barral, 2a. ed.

GOLDSTEIN, A. ; RORIMER, A. ; LIPPARD, L. ; MELVILLE, S. y WALL, J. (1995). Reconsidering the object of art : 1965-1975. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art.

GOODING, M. y FURLONG,W. (2002). Song of the earth : european artists and the landscape. Londres : Thames and Hudson, 1ªed.

GRANDE, J. ; TIESENHAUSEN, P. V. y LUCIE-SMITH, E. . (2005). Diálogos arte-naturaleza. Lanzarote : Fundación César Manrique.

GUASCH,A.M. (1997)El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995. Barcelona: Editorial Serbal, 1ª edición.

- GUZMÁN OZÁMIZ, M.** (1993). Estructuras fractales y sus aplicaciones. Barcelona : Labor.
- JODOROWSKY, A.** (2002). La danza de la realidad : psicomagia y psichamanismo. Madrid : Siruela, 5ª ed.
- JONES, A.** (1998). Body art - performing the subject .Londres : University of Minnesota Press.
- JUNG, C. G.** (1993). Psicología y alquimia. Barcelona : Plaza & Janés, 1989. 1a. ed.
- KNAPP, M.** (2001). La comunicación no verbal : el cuerpo y el entorno. Barcelona: Paidós, 7ª ed.
- KRAUSS, R.; y BOIS,Y.** (1997). Formless : a user's guide. New York : Zone Books, 1997.
- LARRAÑAGA, J.** (2001). Instalaciones. Hondarribia (Guipúzcoa) : Nerea.
- LOPEZ F. CAO, M. .** (2001). Geografías de la mirada : género, creación artística y representación. Madrid : Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid : Asociación Cultural A-Mudayna.
- LOWE, A. ; PERRT, M. ; SCHAFFER, S. Y WARDE,P.** (2009). Unconformity and entropy : Greyman cries, Shaman dies, billowing smoke, beauty evoked. Madrid : Turner, 2009.
- MADERUELO, J.** (1996). Arte y naturaleza. Huesca : Diputación Provincial.
- MADERUELO, J. y ANSÓN, A.** (2008). Paisaje y territorio. Madrid : Abada.
- MADERUELO, J. y JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D.** (2006). Medio siglo de arte : últimas tendencias, 1955-2005. Madrid : Abada.
- MARTEL, R.** (2004). Arte acción. Valencia : Institut Valencià d'Art Modern.
- MCEVILLE, T.; ALLTHORPE-GUYTON,M.** (1990)Anish Kapoor. Londres : Visual Arts Department, British Council.
- MOLINA, A.** (2006). El dibujo como experiencia: 2003-2006. Sevilla. Consejería de Cultura.
- MOULIAN TESMER,R.** (2002). Magia, retórica y cognición : un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual. Santiago de Chile : LOM ed., 1ª ed.
- OHLENSCHÄGER, K. Y RICO, L.** (2002). I Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología : dinámicas fluidas. Madrid : Centro Cultural Conde Duque .
- PARREÑO, J. M.** (2008). Frágil : Ignasi Aballí, Roger Ackling, Gego (...). Segovia : Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- POVO,M.** (2008). Energía y arte. Barcelona : Harmonia's, 3ª ed.
- RAMÍREZ, J. A.** (1998). La metáfora de la colmena : de Gaudí a Le Corbusier. Madrid : Siruela.
- RAMÍREZ, J. A.** (2003). Corpus solus : para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid : Siruela.

ROSE, B. ; FABRE, G. ; HO, C. ; TRIONE, V. ; VARAS, V. y RISPA, R. (2004). Monocromos : de Malevich al presente. Madrid : MNCARS : Documenta Artes y Ciencias Visuales.

SCUDERI, M. (Enero 1965). El arte y la cuarta dimensión. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 37/50, nºCVI.

SIBILA, P. (2006). El hombre postorgánico : cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1ª ed., 1ª reimp.

SMITHSON, R. (1994). Robert Smithson : el paisaje entrópico : una retrospectiva, 1960-1973. Valencia : IVAM Centre Julio González.

SOLANS, P. (2000). Accionismo vienés. Hondarribia (Guipúzcoa) : Nerea, 2000.

STEWART, I. Y GOLUBITSKY, M. (1995). ¿Es Dios un geómetra? : las simetrías de la naturaleza. Barcelona : Crítica.

STEWART, I. (2008). Belleza y verdad : una historia de la simetría. Barcelona : Crítica.

SYRAD, K. . (1995). Silent spaces : Chris Drury . Londres : Thames and Hudson.

TORRES, A.M.; RECH, A. (2004) James Turrel. Paris : Almine Rech : Images Modernes.

VEGA ESQUERRA, A. (2010). Sacrificio y creación en la pintura de Rothko : la vía estética de la emoción religiosa. Publicación Madrid : Siruela.

VIDLER, A. (2006). Anish Kapoor : whiteout. Milano : Charta, imp. 2004.

WALSH, J.; BELTING, H.; SELLARS, P.; PEROV, K. (2004) Bill Viola: Las pasiones. Barcelona: Fundación "La Caixa".

WEGNER, T. (1995). El mundo de los fractales. Madrid : Anaya Multimedia.

WIEHAGER, R. (1999). Maximin : tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo : Renate Wiehager, Daimler Art Collection, Stuttgart. Madrid : Fundación Juan March : Arte y Ciencia, Ed. Española.

5.2. VIDEOS

AMAGATSU, U. (SANKAI JUKU). (1986). Unetsu: the egg stands out of curiosity (DVD. 3 h., 17 min., 56 seg.). Publicación Japan : Io-Factory, 1986.

NOBUYOSHI, A. y MOTOI, Y. (2011). Labyrinth Crystal structure. Diseño: Yamamoto Motoi ; Dirección, coreografía, y performance: Nobuyoshi Asai. (DVD 37 min., 16 seg.). Ecureuil (Toulouse) : Fondation d'Entreprise, 2011.

5.3 WEBS

www.acualquiercosallamanarte.com/2011/01/17/tejiendo-chiharu-shiota/ (29 /08/2011).

[www.chiharu-shiota.com/\(29 /08/2001\)](http://www.chiharu-shiota.com/(29 /08/2001))

http://derekeller.com/alysonshotz_work.html (29 /08/2011).
www.acualquiercosallamanarte.com/2011/01/17/tejiendo-chiharu-shiota(29 /08/2011).
www.chiharu-shiota.com/,(29 /08/2011).
<http://www.revistaclavesdearte.com/ferias-y-subastas/20436/index.php>, (29 /08/2011).
<http://www.juxtapoz.com/Current/the-art-of-chiharu-shiota>, (29 /08/20019).
http://derekeller.com/alysonshotz_work.html (27/07/2011)
<http://www.youtube.com/watch?v=grSJIGrsdFo>(27/07/2011)
<http://www.caiguoqiang.com/> (1/08/2011)
http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_claves.php?idioma=es&id_exposicion=124 (1/08/2011)
<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/16/cultura/1237216940.html> (1/08/2011)
http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/arte/Cai/Guo-Qiang/expondra/Guggenheim/Bilbao/elpepiesppvs/20080326elpvas_17/Tes
(1/08/2011)
<http://www.youtube.com/watch?v=MrTrKJQnwJs> (1/08/2011)
<http://video.pbs.org/video/1239603151> (9/08/2011)
<http://www.lagalerie.de/hatakeyama1.html> (7/07/2011)
<http://www.prixpictet.com/2009/statement/574> (7/07/2011)
<http://alexandrefarto.com/#228156/About> (7/07/2011)
http://www.frieze.com/issue/review/pae_white/ (12/06/2011)
<http://ichinichiichinin.blog45.fc2.com/blog-entry-234.html> (12/05/2011)
<http://sachikokodama.com/>
<http://www.youtube.com/watch?v=ME-bLr7mGL4> (16/04/2011)
<http://artnews.org/timonasseri/?s=2#5> (16/04/2011)
<http://www.michael-hansmeyer.com/> (16/04/2011)
<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/> (1/04/2011)
<http://www.chrisdrury.co.uk/> (12/05/2011)
<http://chrisdrury.blogspot.com/> (12/05/2011)
<http://www.dariourzay.com/> (11/08/2011)
<http://www.barbarakrakowgallery.com/tara-donovan> (11/08/2011)
<http://www.acegallery.net/artistmenu.php?Artist=8> (7/07/2011)
<http://www.momany.org/tara-donovan-museum-of-contemporary-art/> (27/07/2011).
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2003/kikismith/flash.html> (12/06/2011)
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24848/Kiki_Smith_Misterios_creativos
(12/06/2011)
<http://www.jca-online.com/ksmith.html> (12/06/2011)
<http://www.revistaclavesdearte.com/ferias-y-subastas/20436/index.php>, (29 /08/2011).
<http://www.juxtapoz.com/Current/the-art-of-chiharu-shiota>, (29 /08/2011).

“Así percibirá con los ojos de su espíritu gradualmente un número indeterminado de chispas que irán aumentando de día en día y las verá crecer hasta resultar una gran luz” C.G.Jung.

Quiero mostrar mis más sincero agradecimiento a mis dos tutores, Víctor y Selina. Por haberme prestado, una gran ayuda en esta pequeña aventura.

A mi familia por creer en mi.

A todos aquellos compañeros de vida, que se cruzaron en mi camino y me enseñaron algo.

A los que están cerca, y me ayudan cada día.

A los que están lejos, pero nunca me abandonaron.

Y a los que me abandonaron, dejándome encontrar en mi misma, todo lo que no había perdido.



CURRICULUM VITAE

ROCIO RIVAS GAVIÑO.
LICENCIADA EN BBAA POR LA UCM.
PASEO DE EXTREMADURA 65, 3º B IZQ. 28011, MADRID
rociorivasgavino@gmail.com

EXPOSICIONES

“Identidades” Galeria Espacio 8, Madrid (2011)
"Antes que amanezca, prometo ser real" Casa del estudiante UCM,
Madrid, Individual (2011)
“Sobre espacios reales y líneas infinitas” Proyecto específico,
Azuqueca de Henares, Individual (2011)
2010
“Premio Nacional de Grabado” Museo del Grabado Español
Contemporáneo, Marbella (2010)
“Festival Internacional de Arte”, Marbella (2010)
“Premio de grabado Jesús Núñez 09 “ Betanzos (2010)
“Set in Black” Instituto Francés, Madrid (2010)
“Premio joven Artes Plásticas UCM 2010” Museo de América, Madrid
(2010)
“Premio de grabado José Caballero 2010” C.C. Maruja Mayo, Madrid
(2010)
“Haiku”Galeria Ammac , Puerto Llano (2010)

PREMIOS , SELECCIONES Y BECAS

Primer Premio “Premio de grabado José Caballero ” Madrid (2010)
Tercer Premio “Premio de Grabado José Caballero” Madrid (2009)
Beca de producción de obra en Distrito 9 espacio de creación,
Comunidad de Madrid (2009)
Beca de producción de obra en Cero19, Marbella (2009)
Beca de colaboración con el Departamento de Dibujo I, Facultad de
BBAA, Madrid (2009-2011)

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Biblioteca Nacional, Madrid .
Ayuntamiento de Marbella, Málaga .
Museo del calzado, Alicante .
Fundación Marazuela, Madrid .
Ayuntamiento de las Rozas, Madrid.

